فن الأوبرا

محمّد رشاد بَدران

الكتاب: فن الأوبرا

الكاتب : محمّد رشاد بَدران

الطبعة: **2018**



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس: 35878373

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

رشاد بَدران ، محمّد

فن الأوبرا

/ محمّد رشاد بَدران – الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

الترقيم الدولي: **5 – 610– 446– 977– 978**

ص، **18*21** سم

أ – العنوان رقم الإيداع: **23816**

فن الأوبرا





إهداء

إلي روّاد مقاعد الطابق العلوي (أعلا تياترو) بدار الأوبرا بالقاهرة – في الماضي والحاضر والمستقبل – أقدم هذا الكتاب تحية من زميل سابق، وتَجِلَّةً لهم على حبهم للأوبرا وتحمُّسهم في متابعة مسرحياتها.

تصدير

قصدنا من هذا الكتاب إلقاء بعض الضوء على "الأوبـــرا" كفن مسرحي وموسيقي في آن واحد، إذ تقوم الأوبرات في بنائها على عناصر شتى تستعيرها من عدة فنـــون أخـــرى مختلفة، مثل فنون الشعر والمسرح والموســـيقى والـــرقص والتصوير والرسم الزخرفي، ولكن أبرزها دون شك هي ما تلتئم في فنون المسرح والموسيقى.

ولقد ظهرت كتب لا يحصى عددها بشأن الأوبرا، وبمختلف اللغات الحية، حيث كانت عادة تتوافر في معالجتها لهذا الفن على إبراز ناحية واحدة من ناحيتيه الأساسيتين: المسرحية والموسيقى، بل يغلب الظن في أن أغلبها كان يعالج الأوبرا على أنها فن موسيقي فحسب.

وفي "مقدمة" هذا الكتاب تناولنا في شيء من التبسّط وصف الأوبرا كما ناقشنا ما لو كانت تحسب من فنون المســـرح أو فنـــون الموســـيقى وخلصنا من هذا البحث بأنها تحسب من الاثنين معًا، ومن أجل ذلك سرنا في بحثنا في هذا الكتاب وفق هذا النطاق العام الذي تقوم عليـــه الأوبـــرا بشقيها: المسرحي والموسيقي معًا.

والواقع ان الأوبرا لا تستمد حياتها أصلًا إلا مـــن ظهورهـــا علـــى المسرح، كما لا تأسرنا ألحانها المسرحية **Arias** إلا إذا كانـــت تســـتمد

طابعها وحيويتها من المسرح أيضًا، بحيث لا يتضح جمالها إلا عندما ينشدها المغنِّي وهو يقوم بأداء التمثيل، وإلا تساوت هى وغيرها من الأغاني غير المسرحية، ويصبح التمثيل معها في تلك الحالة واهيًا، لا حياة له ولا جدوى منه، وكذلك الحال في الموسيقى الأوركسترالية – التي تكتب في الأوبرات لتساند الأغاني أو لتبرز المواقف الدرامية فيها أو تدعم تمثيلها أو تزن الرقص أو تتوافر على تصوير وقائع، أو تقوم بأوصاف، مما لا غنى عنه في العمل المسرحي – فهذه الموسيقى أيضًا لا يمكنها أن تحيا حياتها الأصلية التي من أجلها وضعت إلا في أدائها من "حفرة الأوركسترا" التي تتقدم خشبة المسرح بدور الأوبرا، حيث يلتئم أداؤها والغناء والتمثيل والرقص والمناظر في التعبير الفني عن عمل واحد متكامل هو مسرحية الأوبرا نفسها.

ولم تبلغ نماذج الأوبرا التي نشاهدها اليوم حدود الكمال دفعة واحدة، ولكنها منذ نشأتها في مستهل القرن السابع عشر وهى دائمة السير في نموها وتطورها، ولم تتوقف أبدًا عن هذا المسير وذلك التطور، ومن أجل هذا رأينا أن نتتبع الخطوط الأساسية لنموها منذ نشأتها إلى أيامنا هذه، والتزمنا في هذا العرض التاريخي الموجز إبراز الميزات الخاصة بكل أسلوب من أساليبها أو مسرحية من تلك المسرحيات التي أسهمت في تسطير تاريخ الأوبرا، وخصوصًا في إبراز نواحي الجاذبية والجمال فيها، كما تركنا جانبًا، التفصيلات التاريخية الفرعية كلها، وما يتعلق منها بتراجم المؤلفين

وأسقطناها من هذا الاستعراض التاريخي، حتى لا نشحن ذهن القارئ بما يشق عليه في متابعة نمو نموذج الأوبرا وتطوره عبر التاريخ.

وإذا استطاع هذا الكتاب أن يحبِّب إلى القارئ هذا الفن الرفيع، ويجتذبه إلى دار الأوبرا ليشاهد المسرحيات الأوبرالية مما ورد ذكرها فيه ويستمتع بها – وقد توافرت دارنا بالقاهرة منذ إنشائها إلى اليوم على تقديم برامج سنوية حافلة بأشهر الأوبرات – لأصحاب النجاح في أداء رسالته المنشودة.

والواقع أنه لا يضارع مشاهدتك للأوبرات واستماعك لموسيقاها مباشرة بالمسرح أي من وسائل التسجيلات الموسيقية الحديثة أو الإذاعات التليفزيونية، لأنك لا تصيب من استماعك للتسجيلات إلا صورًا غير حية وغير أصلية، وتشاهد بالتليفزيون تصويرًا متحركًا لكنه غير أصيل أو حي بالقياس إلى ما تشاهده وتستمع إليه في المسرح أصلًا، وإذا كانت قد سبقت لك مشاهدة أوبرا في المسرح ثم استمعت إليها وشاهدتها في التليفزيون فإنك في تلك الحالة سوف تربط في ذهنك فيما بين ذكرياتك عما سبق أن شاهدته أو استمعت إليه بشأنها بالمسرح وما تستمع إليه وتشاهده بالتليفزيون، وعلى أية حال فما ينتج لديك منها يعدُّ من قبيل الصور التقريبية وليست بأية حال بالغة الأثر نفسه الذي يتولد لديك من مشاهدتك الحية، واستماعك المباشر للأوبرا بالمسرح.

أما إذا كنت من المتواضعين الذين لم يشاهدوا أو يستمعوا إلى الأوبرات إطلاقًا ولكنهم مع ذلك قد كوَّنوا لأنفسهم عنها فكرة خاطئة

وبخاصة عن عسرها على أفهامهم دون أن يقوموا في ذلك بتجربــة مــن جانبهم، فدَعْ عنك إذن هذه الفكرة الخاطئة، واذهب إلى دار الأوبرا بنفس راضية، وأَتِحْ لنفسك فرصة قد تفتح أمامك آفاقًا جديدة من المتعة لم تألفها من قبل.

والواقع، إن أردت أن تفهم الأوبرا أو تزيد من علمك بها، أنــه لا شيء يعدو في هذا مشاهدتك واستماعك المباشر لها بالمسرح، وتكرار هذه المشاهدة وذلك الاستماع، ما استطعت إلى ذلك سبيلا، ولن تســتطيع أن تجد بديلًا لهما في تنمية معارفك وفهمك لهذا النموذج الفني الرفيع، لكــي تصبح مشاهدًا لماحًا، ومستمعًا نابها للأوبرا.

محمد رشاد بدران

القاهرة في 30 نوفمبر سنة 1960

مقدمة

في القاهرة دار للأوبرا سمي باسمها ميدان فسيح يعرفه جميع سكانها، ومع ذلك فقليل من عامة الناس من يدركون مدلول لفظة "أوبرا" التي سميت بها هذه الدار وأطلقت على ذلك الميدان، بل يقيني أن أغلب الناس يظنون أن "مسرح الأوبرا" هو مجرد اسم علم أطلق على أحد مسارح القاهرة كما أطلق على مسارح أخرى بها "كمسرح رمسيس" و "مسرح الجمهورية".

والواقع أن لفظة "أوبرا" مشتقة من كلمة **Opera** باللاتينية بمعنى "أعمال" ومفردها **Opus** وقد دخلت في اللغة الإيطالية بهذا المعنى العام، فيقال مثلًا "فعل الزمان في الأشياء والأحياء" **Opera del tempo** ولكن كما أن **Acte** بالفرنسية بمعنى "فِعْل" قد دخلت لغة المسرح اصطلاحًا بمعنى "فصل" من فصول المسرحية، كذلك أطلقت لفظة "أوبرا" على النموذج المسرحي الخاص الذي يجمع بين الشعر والموسيقى في مسرحية غنائية تقوم على التمثيل إلى جانب التعبير الإيمائي، ولما كان الغناء والموسيقى هما أهم عناصرها التي تقوم عليها، لهذا كانت الأوبرا دائمًا تحسب من النماذج الموسيقية، وتدخل ضمن نماذج الموسيقى المسرحية.

وبوجه عام نجد أن الموسيقى نوعان: نوع في حد ذاته غاية مستقلة لا تتصل بأي أفكار أو غايات غير موسيقية، وهى الموسيقى المطلقة التي ليست

دون شك من النوع الطبيعي كما تبدو، وذلك أن الموسيقى أصلًا لم تنشأ بالتأكيد في قاعات الحفلات الموسيقية، ولم يتحقق هذا إلا بعد تطورات تاريخية خلال عدة قرون أصبح بعدها الاستماع إلى الموسيقى من أجل الموسيقى وحدها من الأمور القائمة بذاتها.

وبالمقارنة نجد أن الموسيقى المسرحية تعتبر أمرًا من الأمور الطبيعية، إذ تمتد أصولها إلى أزمنة غابرة حين وجدت موسيقى طقوس القبائل الهمجية كما وجدت في الغناء الديني للمسرحيات الدينية (الأوراتوريو) في القرون الوسطى، وإلى اليوم نجد أن الموسيقى المكتوبة التي تصاحب مسرحية من المسرحيات أو التي لأحد أفلام السينما أو لرقص البالية تفسر نفسها بنفسها، ولكن نموذج الأوبرا هو النوع الوحيد من الموسيقى المسرحية الذي يعوزه التوضيح إلى جانب الموسيقى.

وقد أصبحت الأوبرا في فترة من عصرنا الحالي من النماذج ذات الشهرة السيئة في عالم الموسيقى، وإني أذكر هنا بالطبع رأي "الخاصة" من أهل الموسيقى، ولو أني لا أشاطرهم وجهة النظر هذه، فلم يكن هذا القول صحيحًا في كل وقت إذ كانت هنالك فترة من الزمان تعتبر خلالها الأوبرا من النماذج الموسيقية المتقدمة على سائر النماذج الأخرى، ولكن إلى عهد قريب – خصوصًا قبيل الحرب العالمية الثانية – كان من العادات المألوفة لدى "الخاصة" أن يتحدثوا عن الأوبرا في شيء من الاستخفاف.

وقد كانت هناك عدة أسباب تعللوا بها لهذا المركز السيء للأوبرا ومن أولى الأسباب أن الأوبرا كانت تحمل في طياها آثار مؤلفين أصبحت حياتنا

متقدمة على طريقتهم مثل "فاجنر" فقد ظل عالم الموسيقى نحو ثلاثين سنة بعد وفاته يبذل جهدًا مستمرًا للتخلص من نير أثره، ولا نقصد من ذلك إصدار حكم جائر على موسيقى "فاجنر" ولكن ما نعنيه هو أن كل جيل من المؤلفين – في رأي "الخاصة" – لابد أن يبتكر موسيقاه، وكان هذا الابتكار من الأمور الصعبة بالنسبة لموسيقى الأوبرا وخصوصًا في الفترة التي تلت وفاة "فاجنر" مباشرة.

وفضلًا عن ذلك قد يقول هؤلاء الخاصة، إلى جانب مسرحيات فاجنر الموسيقية: إن جمهور المستمعين الذين كانت تعج بهم دور الأوبرا لا يتشرف هذا النوع، فمنهم الدهماء الذين تعتبر الموسيقى لديهم كتابًا مغلقًا، ومنهم من جهة أخرى "جماعة المجتمع الراقي" الذين أحالوا دور الأوبرا إلى منتديات لعرض الأزياء "ولا يهمهم – على حد قول كويلاند – من الأوبرا أكثر من مظهرها كنوع من السيرك".

يضاف إلى ذلك، أن مجموعة البرامج معظمها كان يتألف من مسرحيات تافهة لا تناسب إلا مزاج "بعض كبار مخرجي السينما الأمريكية" فحسب، فكيف يمكننا إذن التفكير في تسلل الأوبرا الجديدة من خلال الحالة السيئة السائدة، تلك النماذج التي كتبت في أسلوب عصري أثناء السنوات العشر التالية لعام **1920**، بالرغم من أن هذا الانقلاب في الأسلوب الموسيقي كان قد غزا من قبل قاعات الحفلات الموسيقية.

في رأي "الخاصة" أن كل المظاهر الجدية للموسيقى صار محتومًا عليها أن تبقى خارج دور الأوبرا، وإذا شاءت الصُدف الحسنة أن تصل أحيانًا

بعض المؤلفات الجديدة إلى مسارح الأوبرا، فإنها تبدو لجمهور المستمعين على أنها من الأمور الغامضة المستورة عن أفهامهم، هذا إذا لم تتلاش عادة فيما يحيطها من شتى وسائل الإخراج المتكلف في الأوبرا المتداول.

تلك هى بعض الأسباب التي أدت إلى الحط من قيمة الأوبـــرا في رأي هؤلاء الخاصة الذين يدّعون النظر إلى الموسيقى نظرة جدّية، ولكن حوالي عام **1924** بدأ الاهتمام بالأوبرا يتجدد، وابعثت أصل هذا الاهتمام من ألمانيـــا ففي كل مدينة صغيرة من مدن ألمانيا دار للأوبرا خاصة بها.

ويقال: إنه كانت في هذه الفترة نحو عشرة مســـارح للأوبـــرا مـــن الدرجة الأولى وعشرين من الدرجة الثانية تعمل طوال السنة، ولا يغيب عن أذهاننا أن الأوبرا تحتل في ألمانيا مكان الكوميديا الموسيقية والسينما والمسرح مجتمعة في الحياة الفنية العريضة في الولايات المتحدة الأمريكية مثلًـــا، فكـــل مواطن يساهم في ارتياد الأوبرا بنصيب من دخله كل أسبوع، فكان فرضًـــا على الأوبرا أن تقوم بتجديد نماذجها في مثل هذه البلاد، وفضلًا عن ذلـــك بذل ناشروالموسيقى أيضًا جهودًا كبيرة لتشجيع كتابة المؤلفـــات الجديـــدة للأوبرا، والواقع أن الأوبرا الناجحة كانت تحقق ربحًا ماليًا كبيرًا للمـــؤلفين والناشرين على السواء، مما حفز المؤلفين على أن يكتبوا الأوبرا والناشـــرين على طبعها ونشرها، وفضلًا عن ذلك وجود جمهور ما بعد الحرب العالميـــة الأولى من الألمان وقد كان جمهورًا تواقًا إلى استماع الجديد مـــن الأســـاليب الجريئة في الأوبرا التي تباعد بينهم وبين الطريق القديم المألوف، ولم يمض وقت طويل حتى امتد الاهتمام بالأوبرا إلى الـــبلاد الأخـــرى، وحـــتى مســـرح

المتروبوليتان في البلاد الأمريكية، الذي كان ولا يزال بعد معقلًا للأوبرا الإيطالية من أسلوب القرن التاسع عشر أخذ يعني بها أيضًا إلى حد ما، وأصبح يخرج من وقت لآخر إحدى الأوبرات التي تمل الأسلوب الحديث.

ومن بعد الحرب العالمية الثانية زاد الاهتمام بالأوبرا زيادة هائلة، فإلى جانب تجدد الاهتمام بالأوبرات القديمة، ومن عصر القرن التاسع عشر، وإعادة إخراجها بكل وسائل الإخراج المتطور الحديث، قامت دور الإذاعة اللاسلكية والتليفزيونية بنصيب أكبر في نشر الأوبرا على الجماهير، مما زاد من اهتمام الناس بهذا النموذج.

ولكي يمكن إقناع القارئ بأن الحياة الجديدة للأوبرا لها ما يبررها لابد له من أن يفهم أولًا نموذج مملٌّ وهم لا يحبونه ويؤثرون تجنبه – فلنحاول إذن أن نزيل من أذهانهم هذا الاعتقاد الجائر.

وأول ما نقوم به في ذلك هو أن تقرر، وتقرر بالتأكيد، أن الأوبرا يحكمها الاصطناع من مبدئها إلى نهايتها، وليست هى الفن الوحيد الذي يحكمه الاصطناع، فالمسرح مثلًا بالرغم من أن هنالك حائطًا رابعًا للغرفة، وأننا بطريقة عجيبة نُطل على ما يجري ويمثل فيها من واقع الحياة، ويتصور الأطفال حينما يشاهدون المسرح لأول مرة أن ما يرونه يحدث حقًا.

ولكننا معشر الكبار لا نجد غضاضة على كل حال في قبول هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة مع علمنا اليقين بأن الممثلين إنما يمثلون فقط، والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو أكبر منه في المسرح، ومن الأمور الهامة أن تعرف إلى أي حد قد تقبل هذا الأسلوب المصطنع في المسرح

إن أردت أن تكون أقل ترددًا في قبول أسلوب آخر أكثر منه اصطناعًا تراه في دار الأوبرا.

ويمكن أن تُعتبر الأوبرا مسرحية يُستبدل فيها الكلام بالغناء، وهذا أول أساليب الاصطناع فيها التي تنحرف عن الواقع إطلاقًا، وحتى من هذه الناحية لا يستمر الغناء طوال المسرحية بأسرها – حتى جاء فاجنر بالطبع – بل إنه يُقسم بانتظام إلى مقطوعات موسيقية متقابلة فيما بينها، وبهذا الوضع تخطو الأوبرا خطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقيقة التي تزعم تصويرها.

وفوق ذلك كان موضوع القصة في مستهل حياة الأوبرا من التفاهة بحيث لا مزيد عليه، وكأن لا محل فوق مسرح الأوبرا لأي موضوع ذي معنى، ولم يكن يساعد تمثيل المغنين في الأوبرا وقتئذ على الإقلال من تفاهة حوارالمسرحية المكتوبة، وهي "الليبريتو" LIBRETTO كما يسمونها عادة.

وأخيرًا توجد ضمن أساليب الأوبرا طريقة الإلقاء الملحّن RECITATIVO وهو ذلك الجزء، منها، الذي لا يجري في هيئة كلام أو غناء وإنما يكون في صيغة تتوسط الاثنين، أي "نصف غنائي" وذلك لمجرد سرد الإيطالي – دون أن تكون لها أية قيمة غنائية تسترعي الانتباه، وعندما يكون غناء الأوبرا بلغة غير مألوفة للمستمع – شأن الأوبرا في بلادنا – قد يسبب هذا القسم للمستمع شعورًا بالملل من الإلقاء.

ويثبت إذن من كل هذه الأمور أن الأوبرا ليست من النماذج الفنية الواقعية، ولا يطلب منها أن تكون كذلك، وفي الحق لا يضيق المرء بشيء أكثر من الضيق بشخص لا يستطيع فهم الفن إلا في صورته الواقعية، إذ معنى

هذا أن ذوقه الفني من مستوى منخفض بحيث لا يعتقد في شيء إلا إذا بدا له في صورة واقعية، ويجب على المرء التسليم بأن الصور الرمزية هى مرآة للواقع أيضًا، وفي بعض الأحيان يتولد عنها من المتعة الفنية ما يفوق الواقع المجرد، ودار الأوبرا من أفضل الأماكن التي تنشد فيها مثل هذه المتعة الرمزية، وقصاري القول إنك لكي تستمتع بما يدور على مسرح الأوبرا يجب أن تبدأ بالتسليم بما لها من صفة اصطناع الواقع.

ومن المدهش حقًا أن تجد بعض الموسيقيين لا يزالون يعتبرون الأوبرا من النماذج الفنية الميتة، في حين أن ما يميزها عن سائر النماذج الموسيقية الأخرى هو أنها تتضمنها جميعًا، فهى تشمل تقريبًا في كيانها كل وسيط موسيقي: الأوركسترا السيمفوني والغناء المفرد والمجموعات الغنائية الصغيرة (الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي..إلخ) ومجموعات المنشدين، وطابع الموسيقى فيها قد يكون مرحًا أو جديًا، وقد يشتمل على العنصرين في الأوبرا نفسها، وقد تكون موسيقى الأوبرا في صيغة السيمفونية – أي الموسيقى المطلقة – أو في صيغة الموسيقى ذات البرنامج التصويري الوصفي أو القصصي، وقد تجد أيضًا الباليه والتمثيل الإيمائي الصامت PANTOMIME والدراما، وهى تنتقل في يسر من نوع إلى آخر، وبالجملة لايمكن أن تتصور استحالة وجود أي أسلوب من أساليب فن الموسيقى أو فن المسرح بين كل ما يدور على مسرح الأوبرا.

ويضاف إلى كل هذا تلك المقدرة المظهرية في الاستعراض التي لا يمكن تحقيقها إلا عن طريق الأوبرا وبطريقتها الخاصة، والمثل الذي لا يمكننا

أن نسوقه في هذا الصدد لكي نوضح هذه الطريقة الاستعراضية الخاصة: هو أن تقارن من هذه الناحية مشاهدتك لمسرحية "عطيل" من تأليف شكسبير ومشاهدتك لها في نموذج الأوبرا في نموذج الأوبرا في الصيغة التي كتب موسيقاها "فردي" لتتبين المقدرة المظهرية للاستعراض في نموذج الأوبرا، ويعتبر استعراضها من هذه الناحية استعراضًا مسرحيًا على نطاق واسع، فتجد مجموعات كبيرة من الناس على المسرح وفخامة الأضواء والملابس والمناظر، والمؤلف الموسيقي الذي لا تستهويه مثل هذه الوسائل في التعبير لابد وأنه لا يملك في قرارة نفسه أي ميل للمسرح، ومن جهة أخرى يبدو أن معظم المبتكرين الأفذاذ من المؤلفين قد أسهموا في الأوبرا التي اجتذبت جماعة كبار مؤلفي العالم.

وتنحصر المشكلة في كتابة الأوبرا في الجمع بين كل هذه العناصر المتباعدة في نموذج فني واحد، وهذا ليس بالأمر اليسير، وفي الواقع من المستحيل عمليًا أن تختار إحدى الأوبرات وتقول مثلًا: هذه أوبرا كاملة، فهى تصلح أن تكون حلًا لمشكلة نموذجها وجديرة بأن يتبعها كل المؤلفين، إذ يعد حل هذه المشكلة غير مستطاع، ويكاد يكون من المستحيل مساواة العناصر المختلفة في الأوبرا أو توازنها بطريقة مرضية تمامًا، وكانت النتيجة من الوجهة العملية، أن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر.

ويصدق هذا القول بصفة خاصة على الكلمات التي يلحنها المؤلف في الأوبرا وهى أولى العناصر التي يتناولها في كتابته، والمؤلفون اتبعوا من هذه الناحية إحدى طريقتين: إما أنهم أعطوا للكلمات الدور الأساسي في الأهمية

مستخدمين الموسيقى لتساعد الدراما فقط، وإما أنهم ضحّوا صراحة بالكلمات واستخدموها فقط كأداة يبرزُون عليها موسيقاهم، وبذلك يمكن أن تُلخص المشكلة بأسرها في أنها تجاوبُ بين الكلمات الملحنة من جهة والموسيقى من جهة أخرى، ومن المفيد إذن أن نراجع تاريخ الأوبرا، منذ نشأتها، على ضوء هذه الفكرة لنرى كيف حل المؤلفون هذه المشكلة كلٌّ على طريقته الخاصة.

الفصل الأول

نشأة الأوبرا ونموها حتى عهد الكلاسيك

جماعة "كاميراتا" بفلورنسا:

قد تكون سنة 1600 بداية مناسبة لنشأة الأوبرا، إذ أن تاريخ الأوبرا بدأ حول هذا الوقت، وجاء نتيجة – أو على الأقل هكذا يقول المؤرخون – لاجتماعات عقدها بعض المؤلفين والشعراء بقصر "الكونت باردي" بفلورنسا (بإيطاليا) وأطلقوا عليها جماعة "كاميراتا" CAMERATA .

والواقع أن إيطاليا في القرن السابع عشر – خصوصًا فلورنسا في عهد أسرة ميدتشي، وروما في عهد البابا يوليوس الثاني – كانت قد بلغت فيها فنون الرسم والنحت والعمارة درجة عالية من القوة ودقة التنفيذ لم تصل إليها في أي عصر من العصور التالية، ولم يتجه معاصرو"ليوناردو دافنشي" و "ورافاييل" و "ميكيلانجلو" في نماذجهم الفنية إلا شطر اليونان القديمة، كما أن المثقفين من الأشراف كانوا يحيون فلسفة أفلاطون في مناظراتهم، وكان فن التصوير المسيحي قد تحلّى بصور من الوثنية القديمة.

وعلى غرار ذلك اتجه المؤلفون الموسيقيون في كتابتهم نحو النماذج القديمة بادئ الأمر، فقام "جا كوبو بيري" (1561 – 1633) المغني

الفلورنسي بكآبة قصة موسيقية من آلة العود ووفق القواعد القديمة التي وضعها "فينشينسو جاليليو) أحد علماء حركة إحياء الثقافة القديمة وهو والد الفلكي الشهير، وإلى جانب ذلك كان الموسيقيون في ذلك الوقت يسيرون في عزفهم للنصوص الإغريقية القديمة بالموسيقى الدينية في حرية متزايدة بسبب صعوبة قراءتها.

ولكن في عام **1600** قام "بيري" نفسه بالاشتراك مع الشاعر "رينوتشيني" بوضع أوبرا "يوريديس" ذات الشخصيات المسرحية المتعددة والإخراج المسرحي الكبير، كان هذا على أثر الاجتماعات التي عقدت مع بعض المؤلفين والشعراء بقصر"الكونت باردي" والذين أطلقوا عليهم فيما بعد اسم "جماعة كاميراتا".

وكان الغرض الذي رسمه هؤلاء الرجال هو إحياء الدراما اليونانية، وأرادوا بذلك أن يخلقوا من جديد كل ما كانوا يظنونه يدور بالمسرح اليوناني، وبالطبع كان ما ابتكروه مختلفًا تمامًا إذ خلقوا نموذجًا جديدًا قدّر له أن يُلهب خيال الفنانين والمستمعين للأجيال التالية.

ولنذكر مع هذا أيضًا أن فن الموسيقى الجدّية إلى ذلك الوقت كاد يكون كله أناشيد لجماعات المنشدين في "أسلوب الكونترابنط" ذي الخطوط الميلودية المتعددة، وذي الطبيعة المعقدة، والواقع أن الموسيقى كانت قد اقتصرت على هذا الأسلوب المعقد حتى أصبح من المستحيل أن تفهم كلمة واحدة مما ينشده المنشدون، وكان على "الموسيقى الجديدة" وقتئذ أن تبدِّل

الحال بأسرها، ويلاحظ هنا ظهور صفتين أساسيتين للأوبرا منذ نشأتها بفضل "جماعة كاميراتا".

الأولى – الاهتمام بإظهار الكلمات المسرحية في المكان الأول، وبذلك تروي الموسيقى القصة.

والثانية – المظهر الأرستقراطي للأوبرا منذ بدايتها الأولى فظلت إلى مدة طويلة متعة الخاصة من الأشراف، ولم تفتح أول دار للأوبرا إلا بعد ذلك بأربعين عامًا في مدينة البندقية.

وكانت كل هذه المحاولات الأولى على كل حال عاثرة ولا لون لها في الواقع، فكان لابد إذن من ظهور عبقري ليستخدم كل هذه الأفكار التي اشتملت عليها تلك المحاولات في صياغة كبار المؤلفات.

منتفردي:

وهذا العبقري الأول هو "كلوديو منتفري" (**1567 – 1643**) والذي تمت على يديه صياغة مثل هذه المؤلفات، ولكن مما يؤسف له أن مؤلفاته فلما تغنّى اليوم، ولو أنها عزفت ما كان لها تأثير عند هواة الأوبرا إلا على أنها من تراث المتاحف.

وتنحصر أهمية منتفردى في كونه استطاع أن ينفذ بنظره الثاقب فرأى ما سوف تصبح عليه الأوبرا في المستقبل، ودون أن يبتكر عناصر جديدة مما تحدثه الثورة الكبرى في هذا النموذج، فقد تمكن من أن يجمع كل النتائج التي وصلت إليها محاولات من سبقوه، واستغلها أحسن استغلال في كتابة

أوبراته، فقد وجد – إلى جانب البرنامج الذي رسمه رجال "جماعة كاميراتا" ممن اجتمعوا بقصر "الكونت باردي" بفلورنسا عام **1600** – النتائج الكبرى التي وصل إليها المؤلفون من قبله وتجاربهم في كتابة مقطوعات "مادريجال" الدرامية والتي كان يعبِّر فيها عن العواطف الفياضة بمزيد من التركيز الشعوري، وبذلك كان من الواضح إذن أن نظرته إلى نموذج الأوبرا تشبه ما نادى به فاجنر من بعده من حيث إنه نموذج فني تشترك في موضوعه سائر الفنون الأخرى.

ومن حسن المصادفة أن أسلوب منتفردي محدود العناصر، فهو يشتمل في معظم أجزائه على ما يجب تسميته بالإلقاء الملَّحن **RECITATIVO** وفي أيامنا يؤخذ هذا النوع من الإلقاء على أنه من الأمور ذات الأهمية الصغرى في الأوبرا، ولهذا نترقب دائمًا الأغنية (اللحن المسرحي) **ARIA** التي تتلوه لتشجينا، وفي نظرنا تبدو أوبرات منتفردي خالية من الألحان المسرحية حتى لتبدو أنها لا تشمل إلا على إلقاء ملحَّن طويل تتخلله من وقت لآخر مقطوعات يعزفها الأوركسترا، ولكن مما يجعل الإلقاء خارقًا للعادة عند منتفردي هو صفاته الخاصة، فله رنين حقيقي ويؤثر في النفس تأثيرًا مدهشًا، وبالرغم من أنه من أوائل الذين بدؤا هذا النموذج الجديد إلا أنه لا يوجد أي مؤلف آخر أمكنه أن يوفق بين الكلمات المسرحية (الليبرتو) وبين الموسيقي في مثل هذه البساطة مما يحرك المشاعر وما يوحي بالمعاني، ويلزم في استماعك إلى أوبرا منتفردي أن تفهم معنى الكلمات حيث إنه يوليها المكان الأول، وهذا أيضًا يصدق على ما ظهر في عهد من تاريخ الأوبرا متأخر جدًا عن هذا العصر عندما عاد بعض المؤلفين إلى نموذج أوبرا منتفردي مثل تلك الكوميديا

الموسيقية التي كتبها موريس رافيل عام **1911** بعنوان "الساعة الإسبانية" **.L'HEURE ESPAGNOLE**

وإذن فقد ابتدأ هذا النموذج الفني الجديد بداية موفقة في إيطاليا مم أخذ ينتشر تدريجًا في بلاد أخرى. فانتقل أولًا من البندقية إلى فينا ومن فينا إلى باريس ثم لندن وهامبورج، وهذه المدن كانت معاقل الأوبرا في السنوات التالية لعام **1700**، وفي ذلك الوقت أيضًا تغيَّر اتجاه الأوبرا وابتعدت عن نموذج منتفردي، فأصبحت أهمية الكلمات تتناقص شيئًا فشيئًا، بينما تركز الاهتمام على الناحية الموسيقية في الأوبرا فصار الشعور بالتأثر بالقصة متجمعًا فيما يسمونه الآن بأغاني الأوبرا (الألحان المسرحية)، وهذه الأغاني كان يصلها ببعضها أجزاء من الإلقاء – ولكن لا يلزم أن تخلط بين هذه الأجزاء من الإلقاء وبين أنواع الإلقاء التي استعملها منتفردي إذ أنها كانت من نوع عادي صممت لكي يستطاع عن طريقها رواية القصة بأسرع ما يمكن، حتى تصل إلى اللحن المسرحي (الآريا) التالي، ونتج عن هذا أوبرات مكونة من مجموعة من الأغاني تتخللها أجزاء الإلقاء، ولم تكن بعد هناك أية محاولة للقيام بتصوير بعض حوادث الرواية مما يدور على المسرح بالموسيقى إذ تحقق هذا فيما بعد.

الأوبرا والباليه بمدرسة فرساي:

أما الفرنسيون فإنهم لم يتأثروا كثيرًا بثورة إيطاليا في الأوبرا إذ كانت نماذج "ألحان الغناء من أسلوب البلاط"، وهى نوع من الأغاني المسرحية التي تصاحب رقصات الباليه، نشأت ببلاط فرساي، وكانت لا تزال متداولة

لديهم، تلك الألحان التي عرفت في عصر لويس الثالث عشر والتي كانت تشتمل على كثير من الحذلقة الأدبية في كلماتها إلى جانب التكلف والمبالغة في التعبير، وبذلك كانت على طرفي نقيض مع أغاني "الفودفيل" (أي صوت المدينة: وهى كلمة مشتقة في الفرنسية من كلمتين **VOIX DE VILLE** التي أصبحت كلمة واحدة هى **VAUD VILLE**)، وكانت هذه الأغاني من النماذج الشعبية وانتشرت معها نماذج من الأغاني اللاذعة خصوصًا ذات الطابع السياسي، كما برزت أيضًا موسيقى الرقص في الحفلات العامة وشغف بها الفرنسيون بنوع خاص فكانت الباليه في أسلوب البلاط تشبه الاستعراضات الفخمة التي تقام في قاعات الرقص الكبرى وبمسارح برودواي بأمريكا، كما أنها من جهة أخرى كانت تتألف من المحاكاة بحركة الجسم ومن رقصات فرنسية ورقصات أجنبية إلى جانب الحركات البهلوانية وتتعاقب كلها ومن حولها مناظر مسرحية وإخراج من أسلوب إخراج الأوبرا الإيطالية، كما كانت تشتمل أساسًا على قصة يتم تمثيلها عن طريق التمثيل الإيمائي أو الغناء، ولذلك بدأ يظهرها الإلقاء الملّحن إلى جانب الأثر الدرامي المتولد من الموسيقى والتمثيل معًا، وكان هذا بمثابة الطريق نحو نموذج الأوبرا.

وفي عام **1646** خطرت للكاردينال مازاران فكرة عرض الأوبرات الإيطالية بفرنسا وقعت احتفالات "الكرنفال" فكان لعرضها بريق بالغ الأثر في نفس الجمهور هناك مما جعله يتحمس لهذا النموذج الموسيقي، كما توافر قتئذ على إخراجها المغنُّون الإيطاليون، وبعد مرور بضع سنوات على ذلك أحضر مازاران من البندقية – بمناسبة الزواج الملكي – مؤلف الأوبرا الشهير "بترو فرانشيسكو كافالِّي" (**1602 – 1676**) ذا الأسلوب الخلاب الذي

بهر به المستمعين، وبذلك كان الإيطاليون وقتئذ متسلطين على المسرح الموسيقي بفرنسا.

ولكن تبدّل كل هذا في عصر لويس الرابع عشر الذي كان يتولى شخصيًا سلطة الحكومة بنفسه، فعن طريق قوة دفعه للأمور انتظمت جميع الفنون الجميلة في سلك إداري دقيق ومنتظم أمكنه أن يصل به إلى خلق نموذج وطني للأوبرا الفرنسية، بعد أن باءت كل الجهود السابقة لعهده بالفشل في بلوغ هذه الغاية.

لوللِّي:

ومن جهة أخرى استطاع كامبير (**1628 – 1677**) أن يخرج أوبرا ريفية أطلق عليها اسم "بومون" بالرغم مما كان يحيطه من جو مفعم بالمكائد التي كادت تودي بالأكاديمية الملكية للموسيقي، لولا أن لويس الرابع عشر كان قد أسند إدارتها إلى شخصية قومية، وهو جان باتيست لوللي (**1632 – 1687**).

ولقد استطاع لوللي – وهو إيطالي المواطن فرنسي بالتجنس – أن يتمثل روح الموسيقى الفرنسية من مستوى في البراعة نادر، ثم أمكنه بعد ذلك أن يصبح المبتكر الأساسي لأحد النماذج الموسيقية الوطنية، ألا وهى الأوبرا الفرنسية فبدأ أولًا باستعارة التقليد المعروف من نماذج الباليه في البلاط، ولما كان هو نفسه راقصًا لهذا كان الجزء الأعظم من موسيقاه يقوم على الرقص وعلى الرقص الفرنسي بنوع خاص: رقصات "التشا كون" و "الجافوت" و

"المينويه" MENUET، وكانت جميعها نماذج أوحت بالكآبة للآلات الموسيقية في جميع بلاد أوروبا.

ثم قام مع صديقه موليير بابتكار نموذج "كوميديا الباليه" "COMEDIES – BALLETS" فكانت إما مسرحيات هزلية مثل مسرحيتي "زواج بالإكراه" و "الطبيب العاشق"، وإما ذات موضوع نبيل مما مهد لموضوعات مسرحيات الأوبرا، مثل "الأميرة إيليدا" و "العشاق النبلاء"، وهكذا استطاع لوللي أن يضع أسلوبًا غنائيًا للمسرح فرنسيًا في جوهره، وقد أصبح بعد ذلك بفضل سطوته الأول من نوعه في العالم.

وفيما بعد، عندما كتب له "كينو" الكلمات المسرحية لعدة مسرحيات التراجيديا، أمكنه أن يحيلها إلى أوبرات حقيقية استعمل فيها الأوركسترا الكامل، بعد أن كان لا يستعمل في الموسيقى المسرحية سوى مجموعة الآلات الوترية فحسب، كما استخدم جماعات المنشدين ليصل عن طريق إنشادهم إلى درجات الفخامة بأسلوب يتفق وفخامة عصر لويس الرابع عشر، ومن هذه الناحية تعدّ مؤلفاته أساسًا للموسيقى الفرنسية، وقد آتخذت مكانها الطبيعي من بين مظاهر المدنية الرفيعة التي امتاز بها هذا العصر الذهبي.

وفي هذه المسرحيات بالرغم من إبرازها الكلمات الملحَّنة في المكان الأول فإنها كانت تستند أيضًا على الإخراج الاستعراضي وعلى الرقص

الموسيقي، ولهذا كانت مثلًا رائعًا قامت على أساسه الأوبرا الفرنسية في الأجيال التالية.

مدرسة نابولي:

وفي أواخر القرن السابع عشر بدأت نابولي تحتل مكانة بلاد شمال إيطاليا كمركز لتطور الأوبرا، إذ أصبحت شهيرة بكبار المغنيين كما كانت بها أربعة معاهد عليا موسيقية من معاهد "الكونسيرفا توار" هى "معهد سانتا ماريا دي لوريتُّو"، وقد تأسس عام **1535** ومعهد "سان أنوفريو أكابوانا" في عام **1576** ومعهد "دي بوفيري دي جيز وكريستو" (أي فقراء عيسى المسيح) وقد تأسس في عام **1589** ومعهد " ديللابييتا دي توركيني" وقد تأسس عام **1584**.

وكان الأطفال يدخلون هذه المعاهد وهم في سن مبكرة لتربية أصواتهم وتنميتها للغناء، وقد ذهل الناس من براعتهم الفنية وقدرتهم على ارتجال الألحان، كما كانوا من جهة أخرى في عقيدتهم الفنية يستهدفون تنمية الصورة الموسيقية، والوصول إلى البراعة والطلاقة في الغناء الاستعراضي، مما أدى إلى انحطاط الفن بسبب الإسراف في إشباع الرغبة للقيام بنوع من البهلوانية الصوتية بإنشاد مقطوعات تافهة من وجهة المعنى الموسيقي، لكنها تبرز الحركات الفنية الجريئة في الأداء فحسب.

ويحدثنا كارل نيف أحد علماء تاريخ الموسيقى البارزين في كتابه "تاريخ الموسيقى"[1] عن استخدام الخصيان في تنمية هذا الفن الغنائي

---

[1] **Karl NEF: Outline Of the History of Music, translated by Carl**

المصطنع، فيقول: "كان يقع الاختيار عادة على الغلمان الموهوبين من ذوي الأصوات الرخيمة، ثم تجرى لهم عملية البتر اللازمة لكي يحتفظوا بدرجة صوت النساء العالي (سوبرانو) وبذلك كانوا يفضلون على النساء في الغناء من حيث إن لهم نفس الدرجة الصوتية العالية بالإضافة إلى طول تنفسهم المتولِّد من صدور أكثر اتساعًا من صدور النساء، ولهذا السبب كان صوتهم أقوى مادة وأنسب للقيام ببهلوانية الغناء، ومع ذلك لم يكن نوع أصواتهم طبيعيًا ونقيًا، وبينما كانت الحظوة الأولى لمثل هؤلاء المغنين بإيطاليا وانجلترا وألمانيا حيث استخدم كثير منهم وبلغ البعض من بينهم قمة المجد، مثل "فارينيللي" و "برناكي" و "مانتسوولي" نجد أن فرنسا لم تقبل على استخدامهم بل على العكس هاجمت الإلتجاء إلى هذه الطريقة غير الإنسانية في الفن الموسيقي.

سكارلاتي:

ومؤلف الأوبرا العظيم بمدرسة نابولي في القرن السابع عشر هو اللساندرو سكارلاتي (1659 – 1724) والد دومينكوالمؤلف لموسيقى الكلافسان الشهير، وبالرغم من أنه لا يُعدّ من المبتكرين للنماذج الجديدة في الأوبرا أو الداعين لنشر قاعدة من القواعد التي تحدث الثورات الفنية إلا أنه عرف كيف يُبرز النماذج الفنية التي كانت متداولة في بلاده قبل مجيئه في يسر ومهارة فائقة، ومع أن نابولي كانت قد أصبحت مركزًا لنشر فن الغناء

F. Pfatteicher, Columbia University Press 1935.

أو الترجمة الفرنسية للكتاب نفسه:

Karl NEF: Histoire de la Musique (Trad. Franc.Yvoane Rokseth) Payot, Paris, 1925.

الاستعراضي لبهلوانية الصوت، وهو ما يسمونه بالإيطالية "**BEL CANTO**" – أي الذي يقوم على إظهار المفاتن الصوتية فحسب – إلا أنه مع كل هذا لم تكن هذه الطريقة لتؤثر في الليساندرو سكارلاتي خصوصًا في مستهل حياته، ولم تفسد أسلوبه، وإننا لندهش حقًا من تراثه الخصب الوفير بينما يظل الواحد من مؤلفينا المعاصرين عدة سنوات يعمل على إنجاز أحد مؤلفاته الكبيرة، فقد قام بكتابة مائة وخمس عشرة مسرحية من مسرحيات الأوبرا، وسبعمائة مقطوعة من مقطوعات "الكانتاتا" (الغنائية) وأكثر من مائتين من "الترانيم الدينية" وعددًا لا يحصى من نماذج "أوراتوريو" ومن مقطوعات موسيقى الحجرة.

وفي الأوبرا لم يبق من مسرحياته ما يعزف اليوم بسبب تفاهة موضوعاتها، ولكن قيمتها تعد كبيرة وجدّ هامة في تاريخ تطور أسلوب الأوبرا، فقد استطاع أن يدخل في تفصيلاته من الإصلاحات ما بقيت إلى اليوم مطبقة، على الأقل في أسلوب الأوبرا الإيطالية، وأهم هذه الأصلاحات في المكان الأول ما أدخله في تنمية الألحان المسرحية "**ARIA**" وتنوع صورها، فاختار منها اللحن ذا الثلاثة الأقسام البنائية – أي التي تشتمل على قسم يستعرض فيه اللحن ثم قسم ثان يستطرد فيه بنوع من التفاعلات أو التنوعات المجرأة عليه ثم عند نهاية هذا القسم الثاني يعاد القسم الأول من اللحن، وإلى جانب ذلك قام سكارلاتي بتنويع صياغة هذه الألحان في صور لا حصر لها.

ويمكنني في نطاق هذا الكتيب المحدود أن أجمل أشهرها فيما يلي:

(**1**) "اللحن الشجي **ARIA CANTABILE**" ويطلق على اللحن الهادئ المتدفق في خطة الميلودي الطويل والمعبر عن ألطف الأنغام وخصوصًا بما يسمح للمغني بارتجال النغمات العالية.

(**2**) "اللحن القوي **ARIA DI PORTAMENTO**" ويطلق على اللحن القوي في بروز أنغامه والراسخ في إيقاعه والمتشابه الأجزاء في تقسيماته البنائية، كما يشتمل على المجال المتسع في التنقل فيما بين أخف الأنغام خفوتًا وأكثرها شدة في الأداء.

(**3**) "لحن المهارة **ARIA DI BRAVURA**" أو يقال عنه أيضًا **ARIA D'AGILITA'** ويطلق على اللحن الذي يشتمل على مجرد الاستعراض للمهارة الفنية الفائقة في الأداء الصوتي.

(**4**) "لحن الطابع المتوسط **ARIA DI MEZZO-CARATTERE**" وهو يطلق على اللحن الذي يكون من طابع يتوسط بين لطف اللحن الشجيِّ " **CANTABILE**" وبين خشونة اللحن القوي "**PORTAMENTO**".

(**5**) "لحن المحاكاة **ARIA D'IMITAZIONE**" ويطلق على اللحن الذي يتبارى فيه الصوت الغنائي مع العزف على الآلات في محاكاة أصوات الطبيعة.

(**6**) "لحن الأداء المتحد الأنغام – **ARIA ALL' UNISONO**" ويطلق على اللحن الذي تتحد فيه صورته الميلودية مع صورة مصاحبته على الآلات، أي ينشد الاثنان لحنًا واحدًا بالذات وفي آن واحد ومن طبقة نغمية واحدة.

(**7**)   "لحن في صورة الكلام – **ARIA PARLANTE**" ويطلق على اللحن المصوغ في أسلوب الإلقاء الكلامي، وعند ما يصبح هذا اللحن في قوة التركيز الدرامية يطلق عليه عندئذ "اللحن المضطرب – **ARIA AGITATO**" أو "باللحن العنيف **ARIA INFURIATA**".

(**8**)   "لحن بمصاحبة هامة – **ARIA CONCITATO**" ويطلق على اللحن الذي تكون مصاحبته ذات صورة موسيقية هامة.

(**9**)   "لحن دون مصاحبة – **ARIA SENZA ACCOMPAGNAMENTO**" ويطلق على اللحن الذي ينشد دون مصاحبة موسيقية، ومثل هذا اللحن نادر الوجود.

ولقد قام سكارلاتي – إلى جانب تصنيف مبتكراته من الألحان – بابتكار نوع آخر من الألحان يقوم على قسم بنائي واحد ويطلق عليه اسم "كافاتينا – **CAVATINA**" كما استطاع أيضًا أن يحيل الإلقاء الملحَّن **RECITATIVO**"، بعد السير فيه قليلًا إلى أن ينتهي بإنشاد لحن غنائي قصير أو العكس، يبدأ بإنشاد اللحن القصير، ثم ينتهي إلى الإلقاء الملحَّن، وهذا ما يطلق عليه عادة اسم "اللحن القصير" **ARIOSO**، أي اللحن المسرحي القصير.

وثمة نوع آخر من التفصيلات التي أبرزها سكارلاتي في نموذج الأوبرا، وهو استبعاده لأناشيد المجموعة، ما دام هدفه في الأوبرا أصبح قاصرًا على إظهار الغناء المفرد الاستعراضي فحسب، وكان هذا بالطبع من هناته التي أنزلق فيها جريًا وراء الذوق العام المنحل، والسائد وقتئذ بنا يولي سواء داخل البلاط أو خارجه عند جمهرة المستمعين من العامة الذين كانوا

يصفقون دائمًا بحماس منقطع النظير لحذلقة المغنين الخصيان واستعراضاتهم الصوتية، وكان هؤلاء محاطين بكل آيات التكريم والتألق، حتى ركبهم الغرور فاستغرقوا في الأمزجة الشاذة وتفاهة الذوق الفني، يشبهون في ذلك ما يؤتيه اليوم بعض المدللين من نجوم السينما بهوليوود.

ونيجة لاسبعاد أناشيد الكورال من الأوبرا أصبح يستعاض عنها بالإلقاء الملحَّن، وقد استحدث من سكارلاتي نوعًا جديدًا أضافه إلى ما كان شائعًا من قبل، إذ كان الإلقاء الملحَّن المعروف هو ما يسمى "بالإلقاء الجاف RECITATIVO SECCO" لأن مصاحبته الموسيقية كانت تسند دائمًا إلى آلة الكلافسان (شبيهة بالبيانو) التي ما كان يعزف منها سوى صورة هزيلة لا تجدي، بينما كان الأوركسترا يختص بمصاحبة "الأغاني المسرحية" ARIA فقط، فأسند سكارلاتي مصاحبة الإلقاء الملحن إلى الأوركسترا، وأصبح من أجل ذلك يسمى "بالإلقاء الملحن ذي المصاحبة الهامة من الآلات RECITATIVO STROMENTO" ولقد ألقى هذا الأسلوب على العزف الأوركسترالي أعباء جديدة من المصاحبة مما ساعد على تطور العزف الأوركسترالي في الأوبرا.

ونحن نصل الآن الأوبرات التي كتبها سكارلاتي الكبير بالأوبرات التي كتبها هيندل في آخر عهده، وفي هذا النوع من الأوبرا كانت القصة على جانب قليل من الأهمية والدراما غير متغيرة والتمثيل مهملًا، وكان الاهتمام كله موجهًا نحو المُغنِّي والألحان الصوتية مع أن الأوبرا تكتسب بقاءها من جاذبيتها الموسيقية الشاملة، وثبت أن ذلك التطور خطر، إذ لم يمض وقت

طويل عليه حتى أدت الرغبة الطبيعية، لدى المغنِّين في أن يحتلوا مركز الصدارة في المسرح، إلى نتائج سيئة لم يقض عليها تمامًا حتى الآن، وأدّى التنافس بين المغنين إلى إضافة كل أنواع البهلوانيات الصوتية **ROULADES** والتنميقات الإعتراضية على سير الألحان لمجرد استعراض سيطرة المغني على صوته في الغناء.

إصلاح جلوك:

وحدث ما لابد من حدوثه حتمًا، إذ أصبحت الأوبرا نموذجًا صوريًا وغير طبيعي، فكان لابد إذن من أن يتقدم من يصلح من شأنها، وتاريخ الأوبرا مليء بالمصلحين الذين ظهروا في عهود متناثرة وكل منهم يحاول أن يجعل الأوبرا أكثر واقعية منها في العهد السابق لعصره، وزعيم المصلحين الذي أراد أن ينتشل الأوبرا من مساوئ نموذج أوبرات هيندل كان بالطبع كريستوف فيلليبالد فون جلوك **CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUEK**.

كان جلوك نفسه قد كتب عدة أوبرات على الطريقة الإيطالية المصطنعة والسائدة في عهده قبل أن يأخذ على عاتقه إصلاح الأوبرا، لهذا كان يعرف المواضع التي تحتاج إلى إصلاح عندما نادى بتقنية أسلوب الأوبرا.

حاول جلوك على أي الأحوال أن ينظم الأوبرا بحيث يكون نظامها معقولًا، ففي الأوبرا القديمة كان المغنَّي هو السلطة العليا وكانت الموسيقى تقوم على خدمته، أما جلوك فإنه جعل السلطة العليا للفكرة الدرامية وكتب موسيقى تفي بأغراض النص من هذه الناحية، فكان كل فصل من فصول

المسرحية وحدة قائمة بذاتها وليس بأي حال مجموعة لا صفة لها من الأغاني المتسلسلة المختلفة الأثر، فكان عليه أن يقيم التوازن والتقابل بينها وأن يجعلها في تدفق مستمر حتى أصبح نموذجها الفني منطقيًّا في معناه، وكان إدخال الباليه فيها مثلًا ليس من قبيل التسلية، وإنما كجزء متمم للفكرة الدرامية في الأوبرا.

كانت آراء جلوك في إصلاح الأوبرا سديدة واستطاع فوق ذلك إدخالها فيما كتبه من مؤلفات، وتعد أوبرات "أورفيوس" و "يوريديس" و "أرميد" و "ألسيست ALCESTE من مؤلفاته الناجحة وابتكر لها نوعًا من الموسيقى الضخمة ذات أسلوب متين يناسب تمامًا الموضوع الضخم الذي كانت تدور حوله معظم هذه المؤلفات، ويلازم هذه الضخامة في بناء الموسيقى نوع من الهدوء العجيب، بل نوع من أنواع الجمال الهادئ فريد في صورته، وبعيد في أسلوبه تمامًا عن تلك النماذج التافهة التي كانت توجد في أيامه، ومؤلفات جلوك لا يمكن أن يقال عنها اليوم إنها من قطع المتاحف فهي من أولى الأوبرات التي لم تفقد تأثيرها مع تقادم الزمن.

ولكن هذا لا يعني أن جلوك أصاب النجاح الكامل في إصلاحه، ولو أن مما لا شك فيه أن أوبراته كانت معقولة، أكثر مما كتبه من سبقوه إلا أنه ترك الكثير من مواضع الإصلاح لمن جاؤا بعده، فكان إصلاحه بذلك نسبيًا من عدة وجوه، وانحصر في استبدال الصيغ المتداولة قبله بما اصطنعه من صيغ، ومع ذلك فهو يعدّ عبقريًا من الطراز الأول، وقد نجح في إظهار فكرة عن الأوبرا، مما أنار الطريق أمام من جاءوا بعده من المصلحين.

أوبرات موتسارت:

وموتسارت هو الاسم العظيم التالي عليه في تاريخ الأوبرا، ولم يكن بطبيعته من المصلحين، ولكن ما ينتظر دائمًا من موتسارت هو الكمال في أي نموذج من النماذج الموسيقية التي اختار الكتابة فيها، ولا يستثنى من ذلك أوبراته لأنها تشتمل على ابتكارات تجديدية أكثر من الأخرى إلى عهده، فقد ألقى موتسارت على إطارها المصطنع نورًا جديدًا من عبقريته الفذة، وبدون أن يسير في أعقاب جلوك، أو يلتزم حرفية الأسلوب الإيطالي، فقد سخَّر عبقريته في خدمة النماذج التقليدية من الأوبرا: "الأوبرا الجدية" OPERA SERIA، و "الأوبرا الهزلية" OPERA BUFFA، ومع أنه لم يبتكر النماذج الجديدة التي لم يصل إليها أحد من قبله، فإنه استطاع أن يضفي على الروح السائدة في عصره أسلوبًا تعبيرًا منقطع النظير.

وقد أظهر منذ طفولته ميلًا، بل تفكيرًا راجحًا إلى المسارح، خصوصًا في قدرته على تصوير الأثر الدرامي، ويتضح هذا من المسرحيتين الأوليين اللتين قام بكتابتهما وهو في الثانية عشرة من عمره، وهما: "باستيان وباستيين" التي وضعها في عام **1768**، وقد لحنها إلى كلمات من تأليف فريدريش ولهلم فايسكيرن، وأما قصتها فهى مأخوذة عن الحكاية التي استغلها روسّو في أوبراه "المادح"، والثانية: هى أوبرا "المرائي الساذج" LA FINTA SEMPLICE كتبها عام **1768** أيضًا، وقد لحنها إلى كلمات من وضع جولدوني الإيطالي الشهير بتأليف الكلمات المسرحية (الليبريتو)، وهذه الأوبرا تشبه المسرحيات الفكاهية الإيطالية القديمة، المعروفة باسم "الكوميديا الفنية" COMMEDIA DELL'ARTE– (وهى مسرحية فكاهية تعتمد في

كثير على الارتجال ويدور موضوع قصتها عادة على حكاية غرامية – والتي كان جولدوني أيضًا يحاول أن يقضي عليها.

وسرعان ما تنبه موتسارت إلى هذا وغيَّر وضع الكلمات لأوبراته، إذ كان له حسن فطري عجيب في تبين الكلمات المناسبة للألحان، وفي ابتكار الألحان التي تناسب مختلف الأمزجة المتعارضة في المواقف الدرامية، إلى جانب ما كان يتحلى به من موهبة فائقة في ابتكار الأنغام الحلوة الشجية، والخطة المسرحية الخلابة، لكنه من غير شك لم يكن وقتئذ قد بلغ من النضج ما يكفيه، لكي يتمكن من رسم الشخصيات المسرحية، وإبرازها بموسيقاه في أوبراته.

وظل موتسارت يضرب على وتيرة هاتين المسرحيتين في كتابة أوبراته، كما سبق له من قبل أن كتب من قبلها، إلى أن ألّف أولى أوبراته الهامة "إيدومينيو ملك كريت" عام **1781**، وهى مسرحية مثيرة بقوتها الدرامية، ويضمنها موتسارت منظرًا لغرق سفينة أمام جماعات من الناس يشاهدونها على الشاطئ، وقد استبد القلق عليها، وهنا نجد موتسارت يستغل استعمال مجموعة المنشدين، بطريقة إيجابية فعَّالة في هذا المنظر، ويستخدمهم كشخص من أشخاص الرواية نفسها، فهم بذلك يشتركون في الأهمية الدرامية مع أشخاص الرواية الآخرين، وكذلك في العمل المسرحي، ويمكنني القول إذن بأن هذا المنظر وهذه الطريقة الايجابية لإدخال مجموعة الكورال ضمن أشخاص الرواية، بعد أن كانوا مجرد إطار يرسم جوًا عامًا من مناظر الأوبرا، يستخدم كإحدى التفصيلات التي تبرز موقفًا من المواقف الدرامية،

وإذن يمكنني القول بأن طريقة موتسارت هذه قد أنارت الطريق أمام مسورجسكي في استغلاله جماعة المنشدين بالفاعلية نفسها والطريقة نفسها على نطاق أوسع وأكثر درجة في فاعليته في العمل المسرحي، وفي الأهمية الدرامية في أوبراه الشهيرة "بوريس جودونوف".

ولكي نتبيَّن قوة هذا المنظر وفاعليته في أوبرا موتسارت يمكننا أن نقارن بينه وبين منظر مماثل له قام به فردي في مستهل بداية أوبرا "عطيل" قبل أن تقترب من الشاطئ وترسو بميناء البندقية، فمنظر السفينة هنا وهى توشك على الفرق جزء من تصوير زوبعة، والزوبعة أيضًا ليست لها أية أهمية أو فاعلية في العمل المسرحي الأساسي، فلا ينتظر إذن والحال كذلك أن يكون الدور المسند لجماعة المنشدين الدور الأساسي ذا الفاعلية القوية في العمل المسرحي، أو أن تكون لهذه الجماعة أية أهمية كأحد أشخاص الرواية، كما في المنظر الممائل من أوبرا "إيدومينيو".

ويعتبر هذا المنظر من أوبرا "إيدومينيو" نقطة تحول في أسلوب موتسارت، قفز بعدها إلى مرتبة عالية في كتابة الموسيقى المسرحية، ولو أن الكلمات المسرحية لهذه الأوبرا نفسها مليئة بمواضع للإطالة والحشو الذي تورَّط فيه واضع الكلمات جيامبتيستا فاريسكو، وقد كان لا يعجبه من موتسارت حبه للإيجاز في عبارته عند تصوير الأثر الدرامي، فأطال هو في عباراته عند وضع الكلمات إلى الحد الذي كان موتسارت يشكو منه مرّ الشكوى، ويقول: "إن هذه العبارات طويلة للغاية، ولا يمكن أن تتناسب وأفكاره الدرامية والموسيقية" ومن أجل ذلك لم تعدّ تظهر هذه المسرحية في

برامج الأوبرا، ولو أنها أخرجت في عام 1955 على مسرح معهد جوليارد للموسيقى المسرحية بنيويورك.

وفي سنة 1782 طلب امبراطور النمسا جوزيف الثاني إلى موتسارت أن يكتب له مسرحية غنائية ألمانية SINGSPIEL، وهى نوع من الأوبريت الفكاهية يشبه الأوبرا الإنجليزية القديمة، لاشتماله على تمثيل بالكلام تتخلله مقطوعات غنائية، وعندئذ وضع موتسارت مسرحية "اختطاف من السراي" DIE ENFUHRUNG DEM SERAIL ،وكان الامبراطور يهدف من وراء ذلك إلى تأليف أول أوبرا وطنية باللغة الألمانية، ولكنه عند استماعه إليها ليلة إخراجها الأول بمسرح فينا قال لموتسارت: "هذه أوبرا فوق مستوى فينا، لكنها تشتمل على أنغام كثيرة إلى حد الإفراط ..." فرد عليه موتسارت قائلًا "إنها يا مولاي لا تشتمل إلا على الأنغام الضرورية للأوبرا فحسب .. ".

والمسرحية من ثلاثة فصول، وتشمل على ألحان شجية من الطراز الإيطالي تستهوي الناس إلى استماعها، ويجدون سهولة في حفظها، وهى تعد حدثًا تاريخيًا من حيث إنها أولى الأوبرات التي كتبت كلماتها المسرحية بالألمانية، وضعها "جوتليب ستيفاني"، ومن بين أشخاصها المسرحية شخصية "باشا تركي" – صاحب "السراي" SERAIL لم يسند إليه أي دور غنائي، بل يتحدث في دوره طوال المسرحية بالكلام العادي، ولكن موتسارت يتفنن في إظهاره في شتى المواقف الفكاهية المثيرة، مما عرف في المسرح الأوروبي عامة، وفي الأوبرا عامة، وفي الأوبرا باسم "المفارقات التركية" TURQUERIES، التي كانت حينئذاك، بل منذ القرن السابع عشر، من الشخصيات المسرحية

الهزلية الشائعة في أوروبا، وأوبرا "اختطاف من السراي" قلما تخرجها المسارح اليوم، ذلك لأنها تحتاج في إخراجها إلى مغنيِّن من ذوي الكفايات الخارقة، وهذا بالطبع ليس من الأمور اليسيرة دائمًا، وكل جزء من أجزاء هذه الأوبرا، بل كل أغنية من أغانيها، هو في ذاته من المؤلفات الكبرى الموسيقية من حيث الأسلوب، ومن حيث رسم الشخصيات، ولكننا إذا نظرنا إليها كوحدة كاملة تملكتنا الحيرة عندما نجدها مضطربة مفككة الأوصال، ولكنها بعد عدة مجموعات من الغناء والرقص التي تشارك في العمل المسرحي مع ذلك بصفة فعالة تنتهي بختام رائع، اشتهر موتسارت بصفة خاصة بابتكار أسلوبه في الأوبرا.

فلقد كان مما أسهم به موتسارت في إصلاح نموذج الأوبرا إبداعه في الختام، والتأثير الذي يحدثه هذا الإبداع لا يمكن تحقيقه إلا في الأوبرا، وهو ينحصر في أن إنهاء المنظر الختامي لأي فصل من الفصول باشتراك كل المغنيِّن الأساسيين في الغناء معًا في وقت واحد، وكل واحد منهم ينشد كلمات مختلفة عما ينشده الآخر، ليصلوا في النهاية إلى إنشاد قوي يختتمون به الفصل ويلّذ المستمعين، ولقد أتقن موتسارت هذه الحيلة الختامية إتقانًا كبيرًا حتى أن كل من اتبعوها من بعده – وليس هناك من لم يفعل ذلك – يعدّون مدينين له بتطبيقها، كما يبدو أن هذه الطريقة تعدّ ذات أثر أساسي في كتابة الأوبرا، إذ ظلت تطبق إلى اليوم كما كانت في عهد موتسارت.

وإلى جانب ذلك يعدّ موتسارت سابقًا لعهده بتأليفه أوبرا "اختطاف من السراي"، فهو بذلك أول المؤلفين الكبار الذين كتبوا أوبرا باللغة

الألمانية، كما أن هذه المسرحية تعدّ أول أساس لتمهيد الطريق لمستقبل الأوبرا الألمانية، وقد اتخذها كثيرون ممن جاؤا من بعده نموذجًا، ويمكننا اعتبار فيبر في تأليفه مسرحية "أو بيرون"، وفاجنر في تأليفه أوبرا "أساطين الشعراء المغنيين بنورنبورج" من بينهم.

وفي عام **1786** كتب موتسارت آخر مسرحياته الأولى قبل أن يبدأ أوبراته الكبيرة التي كتبت له الخلود، وهى مسرحية "متعهد الحفلات الموسيقية" – **IMPRESARIO** أو كما أطلق عليها موتسارت بالألمانية **DER SCHAUSPIELDIREKTOR**، وتدور قصتها على أن أحد "المتعهدين" ويدعى "بوف **BUFF**" قد تعاقد هو وفرقة المغنِّين على إقامة موسم غنائي في مسرحه، وسرعان ما ينشب الشجار العنيف بين أفراد الفرقة على من تقوم من بين المغنِّيات بدور المغنية الأولى، **PRIMA DONNA** ولكن المغني الأول (تنور) استطاع أن يوفق بين أفراد الفرقة، ويعيد الهدوء والسلام بينهم.

وتشتمل أوبرا "المتعهد" على افتتاحية موسيقية شائقة يعزفها الأوركسترا في مستهل بداية المسرحية، وعلى أجزاء منها رائعة، ويخيل إلينا هنا أن موتسارت كانت عبقريته قد بدأت في اللمعان في الكتابة المسرحية، ثم تجلى هذا اللمعان بعد شهرين من إخراج هذه المسرحية وذلك في أوبرا "زواج فيجارو" – **LA NOZZI DI FIGARO**.

والواقع أن موتسارت كان قد شهد الكثير من الأوبرات التقليدية الهزلية في رحلاته المتعددة في المدن الإيطالية – ويظهر أنه كان قد اقتنع بأن

هذا النوع من الكوميديا هو أقرب إلى تصوير سيكولوجية الناس والتأثير في نفس الإنسان أكثر من نماذج الأوبرا الجدية التي كانت تقوم على موضوعات منتقاة من الأساطير الخيالية أو الشخصيات الخيالية أو التاريخية، بعد رسمها في صورة فخمة، وبذلك كانت بعيدة الاحتمال.

كان موتسارت يُؤْثر الشخصيات الهزلية لقربها من تصرفات الناس الذين يعيشون في عصره، وكان يفضلها على آلهة الأساطير وأبطال الخيال بالرغم مما لهؤلاء من سحر وجمال شاعري يستولى على مشاعرنا ويرقى بذوقنا الفني أيضًا.

وإن أعظم الأوبرات الهزلية التي كتبت منذ ذلك العهد إلى اليوم هى المسرحيات الثلاث التي كتبها موتسارت بعد ذلك مباشرة: الأولى "زواج فيجارو" عام **1786**، والثانية "دون جيوفاني" في عام **1787**، والثالثة "هكذا هن جميعًا..! أو مدرسة العشاق" في عام **1790**.

وكل واحدة من هذه المسرحيات تختلف عن الأخرى تمامًا في الطابع، حتى على الرغم من أن كلماتها المسرحية جميعًا من وضع شخص واحد، هو الراهب "لوريتزو دايونتي" ومن تأليف موسيقي واحد هو موتسارت، ومع البريق الخاطف الذي يسود جوْها جميعًا، وموسيقاها بنوع خاص، فإنك تجد كل واحدة منها تبرز عن الأخرى وسط صخب من الهزل والدعابة، فإن موتسارت في مسرحية "زواج فيجارو" يخوض بحارًا جارفة إذ أخذت خطتها المسرحية، وكذلك اقتبست كلماتها المسرحية، من مسرحية مرحة لكنها ثورية، وصيغت في صورة أكثر مرحًا وبشاشة، أخذها كلٌّ من موتسارت

وواضع الكلمات "دايونتي" عن مسرحية الكاتب الفرنسي "بيير أوجيستان كارون دي بومارشيه" بهذا العنوان أيضًا، وهى مسرحية ثورية ظهرت قبيل اندلاع الثورة الفرنسية بوقت قصير، ولقد أراد "بومارشيه" أن يصيب فيها كل الآراء الثورية للشعب، وهو أيضًا ابن الشعب، وفي أثناء الثورة أخذ مِعْولًا مع الآخرين وأعمله في هدم بناء حصن الياستيل رمز استبداد الملكية الفرنسية.

أما شخصية "فيجارو" في مسرحية فهى تمثله كرجل من الشعب يسخر من النبلاء والأمراء ويحط من قدرهم، فجاءت مسرحية بومارشيه في صورة النقد السياسي والاجتماعي اللاذع المرير، للمجتمع الفرنسي قبيل الثورة الفرنسية مباشرة، وهى من أجل ذلك أيضًا مليئة بالعبارات القارصة، بل الجارحة في نقد الأرستقراطية مما عده موتسارت ودايونتي خطرًا يجب إقصاؤه عن نصوص الأوبرا، وإلا فالويل لهما من سادتهما الأشراف، لهذا استبعدت من نصوصها كل هذه العبارات الثورية، وأبرزا فيها طابع المرح المتدفق، والخفة والدُّعابة الخاطفة، ورشاقة العمل المسرحي في سرعة حركته، وكل ذلك في مستوى عالٍ عما كان عليه في مسرحية بومارشيه.

وأوبرا "زواج فيجارو" هى في الواقع كوميديا موسيقية أكثر منها أوبرا هزلية، إذ أن الفكاهة فيها لا يقصد منها مجرد الهزل فحسب، وإنما ترقى فيها إلى السخرية أحيانًا، وإلى الدعابة الرشيقة في معظم الأحيان، ومن أجل هذا فتسميتها بالأوبرا الهزلية **OPERA BUFFA** لا تطابق تمامًا واقع حقيقتها، وهى أيضًا من الأمثلة الرائعة على سرعة الحركة، وعلى الإيجاز في العبارة في

عملها المسرحي وفي موسيقاها، وفي كل ما يدور بها، وكما أنها تُعد جميعًا من الأغاني المسرحية اللامعة إلى جانب القليل من أناشيد المجموعة البسيطة، وأجزاء من الإلقاء الملحن، وأغان من مجموعات من المغنيِّن المنفردين بالإنشاد SOLI في صورة الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي .. كما تشتمل في نهاية الفصل الثالث منها على "مارش" قصير في غاية الإبداع، والافتتاحية التي تمهد لهذه الأوبرا ليست من النوع الذي يلخص الأوبرا التي تتصدرها مثل "تانهويْزر" أو "أساطين الشعراء المغنيِّن بنورنبورج" من تأليف فاجنر، وإنما هى من تلك التي ترسم الطابع العام، وتنشر الجو السائد في الأوبرا التي تمهد لها، ومن أجل هذا فقد جاءت في أسلوب جدّ رشيق وجدّ سريع، وبريقها الخاطف يأخذ بالألباب.

وتشمل هذه المسرحية أيضًا على اختتام في أحد فصولها، يبرز بأسلوبه الهائل من وجهة رسم الشخصيات، وفي التعبير عن المشاعر الدرامية المختلفة والذين استطاعوا أن يتساووا معه في تلك العظمة قليلون، بل لا يوجد من استطاع أن يفوقه في تصوير مثل هذا الختام.

وإليكم ما كتبه عنه بوريس جولدفيسكي أحد قادة النقد الموسيقي المسرحي في مجلة أخبار الأوبرا OPERA NEWS التي تصدرها دار أوبرا المترو بوليتان بنيويورك، كتب في 6 من فبراير عام 1950، يقول:

يلوح أن هذا الختام يلقي ضوءًا على ما سوف يتم في تطور أسلوب الأوبرا في القرن التاسع عشر حتى يبلغ الذروة عند فاجنر – إذ يبدو أن فاجنر قد اندفع إلى الأمام بما أتى به من قبله موتسارت في هذا الختام من

مسرحية "زواج فيجارو"، وفي رأيي أن هذه المسرحية تعدّ بداية الدراما الموسيقية الفاجنرية[2]، ففي ختامها تشتمل على ثمانية أجزاء قد أحكم اتصال بعضها ببعض، حتى بدت وكأنها جزء واحد وأصبحت الموسيقى والغناء والعمل المسرحي تنساب في اتصال مستمر على نسق الدراما الفاجنرية التي سوف تظهر في القرن التاسع عشر.

والختام المقصود هنا هو المنظر الختامي من الفصل الثاني لمسرحية "زواج فيجارو" وتجدون في نهايته سبعة شخوص مسرحية تغني في آن واحد، ولكل منها كلام مختلف، وكل واحد منها يبرز عن الآخر دون أن يطغى عليه، والجميع ينتهون إلى جملة يتّحدون في إنشادها في آخر الأمر.

وفي عام **1787** كتب أوبرا "دون جيوفاني" بطلب من دار أوبرا براج، وأخرجها في تلك المدينة لأول مرة في ذلك العام، وكان موتسارت يطلق عليها اسم "الدراما المرحة" **DRAMA GIOCOSA** لكونها في الواقع تشتمل على كل العناصر المرحة إلى جانب عنصر المأساة، فهى تصور مغامرات الفارس الإسباني الفاسق "دون خوان" **DON JUAN** مع النساء، التي يشترك فيها معه خادمه الأمين "ليبو يللو" **LEPORELLO** كما تصور أيضًا جزاءه المحتوم على ما اقترفه من مآس.

والمسرحية الفكاهية الثالثة هى مسرحية "هكذا هن جميعًا ...! أو مدرسة العشاق" **COSI FAN TUTTE' OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI** وضعها عام **1790**.

---

[2] سوف يجيء الكلام تفصيلًا عن "الدراما الموسيقية" الفاجنرية في الفصل الثالث.

ويقصد بعبارة "هكذا هن جميعًا ...!" أن النساء هن هكذا جميعًا غير وفيات دائمًا في حبهن .. ذلك أن شابين كان لهما صديق هو دون ألفونسر تراهن معهما على أن خطيبتيهما من غير شك لن تخلصا لهما في غيبتهما، بل تقع كل واحدة منهما في حب أي رجل يغازلها، وافتعل الشابان كلاهما السفر والغيبة عن خطيبته، وأوهماهما بذلك ... وعند عودهما المفاجئة حدث ما توقعه الصديق دون ألفونسر، وتنتهي المسرحية بأغنية مطلعها "هكذا هن جميعًا ...!" وأصبح ذلك عنوانًا يطلق على المسرحية، والأوبرا مليئة بالمفاجآت الفكاهية والمواقف المثيرة، وتشتمل على كل مميزات أسلوب موتسارت الدرامية السريعة في حركتها والخاطفة في سرعتها.

وبعد عشر سنوات من كتابته لأولى أوبراته الجدّية "إيدومينيو" وضع في عام **1791** ثانية أوبراته الجدية مسرحية "تيتو الرحيم" CLEMENZA DI TITO وقام بكتابتها بمناسبة تتويج ليو بولد الثاني ملك بوهيميا (وهى تشيكوسلوفكيا القديمة) وأخرجت هناك بمدينة براج، ولم تلق نجاحًا كبيرًا لأنها سارت على نهج الأسلوب الإيطالي القديم، وكان الناس قد بدؤا يطلبون ألوانًا جديدة، وأساليب من الأوبرات، ولم يقبل عليها أهل براج لأسباب سياسية لا تمتَّ إلى موسيقى موتسارت، ومن أجل ذلك أطلقوا عليها اسم "مسرحية القذارة الألمانية".

وفي عصر موتسارت كانت الأوبرات بوجه عام تمثل باللغة الإيطالية أو باللغة الفرنسية، فلم يكتب جلوك مثلًا أية مسرحية باللغة الألمانية، لهذا عندما

كتب موتسارت أوبرا "الفلوت السحرية" وأخرجها بفيتا عام **1791** كانت أولى أوبراته الكبيرة التي كتبت بالألمانية وأعمها شأنًا.

والقصة التي تدور حولها هذه المسرحية هى من القصص الخرافية الخيالية، أخذت من حكاية فيلاند WIELAND بعنوان "لولو أو الفلوت السحرية" LULU ODER DIE ZAUBERFLOTE ويحيط بهذه الحكاية المتشعبة جو من الخيال الساحر يمتزج بروح الدعابة، وتكتنفه المكايد، كما يبرز منه طابع النبل والشهامة وروح الفروسية، وبذلك تصبح أوبرا "الفلوت السحرية" خليطًا عجيبًا من الأوبرا الهزلية ومن الأوبرا الجدية في آن واحد، وتتلخص قصتها الخيالية المعقدة في آن الأمير "تامينو" كانت تطارده أفعى ضخمة في الغابة، وسقط مغشيًا عليه من فرط التعب، فأنقذته ثلاث وصيفات "لملكة الليل" قتلن الأفعى وتركنه ليخبرن سيدهن، ويدخل عندئذ "باباجينو" صائد الطيور، وفي تلك اللحظة يفيق "تامينو" ويرى الأفعى مقتولة، فيظن أن الصياد هو الذي أنقذ حياته وقتلها، ويشكره لذلك، ويستمر هذا الأخير في الزهو والمبالغة بما له من حول ومن قوة، حتى تعود الوصيفات ويستمعن إلى أكاذيبه، فينهرنه ويعاقبنه بإغلاق فمه بقفل، وحين يجدن "تامينو" قد أفاق من غشيته يقدمن له صورة "بامينا" ابنه الملكة فيقع في حبها، وتظهر عندئذ الملكة وتطلب إليه أن يخلص ابنتها من الأسر، لأن أحد الكهنة كان قد اختطفها، فيصحب "تامينو" "باباجينو" معه، بعد أن تفرج عنه الملكة وتعطيه مجموعة من النواقيس السحرية، وتعطي تامينو "الفلوت السحرية" وبعد اجتيازهما عدة مخاطرات واختبارات من طقوس الماسونية يعود تامينو بأبنة الملكة ويتزوجها، ويعود باباجينو بفتاته "باباجينا" وصيفة الأميرة ويتزوجها.

من كل ما تقدم يتضح لنا أن موتسارت، ولو أنه استخدم النماذج الإيطالية في الأوبرا الهزلية والأوبرا الجدية إلا أنه كما كان ينتظر منه دائمًا، أدرك الكمال في كل نموذج الموسيقية التي اختار الكتابة فيها، ولا يستثنى من ذلك أوبراته، لأنها تشتمل على ابتكارات تجديدية أكثر من الأوبرات الأخرى التي في عهده، فضلًا عن أنه بابتكاره طريقة الختام في فصول الأوبرا وفي اتصال أجزاء المناظر الختامية في الغناء اتصالًا مستمرًا ومتدفقًا قد مهد الطريق "إلى الدراما الموسيقية" التي نادى بها فاجنر في القرن التاسع عشر، كما أنه أول مؤلف موسيقي كتب الأوبرا باللغة الألمانية، إذ كانت الأوبرات في عهده تكتب جميعًا إما بالإيطالية وإما بالفرنسية، ومع هذا فإن موتسارت، وإن لم يكن بطبيعته من المصلحين أصحاب النظريات المسرحية مثل جلوك وفاجنر، فقد كان لابتكاراته العملية في المسرح الغنائي أعمق الأثر فيمن تعاقبوا بعده من كبار الرواد في الموسيقى المسرحية.

الفصل الثاني
الأوبرا قبيل فاجنر

الأوبرا الفرنسية في عهد الثورة الفرنسية:

كانت حركة الرومانيكية قد بدأت التسلل إلى موضوعات الأوبرا الفرنسية، وبخاصة "الأوبرا كوميك" قبل قيام الثورة الفرنسية، ولكنها لم تكن وقتئذ تمتد إلى أسلوبها الموسيقي، ولم يتمَّ هذا إلا فيما بعد،

ومع ذلك كان قيام الثورة الفرنسية من الأسباب التي دفعت بالأوبرا الفرنسية في طريقها نحوالتطور بخطوات واسعة، فقد أقيمت مسارح جديدة وقام مؤلفون جدد بكتابة نماذج جديدة لجمهور جديدة، وبالرغم من ذلك لم يكن تطور أسلوب الأوبرا في سيره يخطو بما يشبه الطفرات المفاجئة، بل كان يشق طريقه تدريجًا حتى ليصعب تحليله أو وصفه، وغاية الأمر أنه يمكننا بصفة عامة القول بأن المسرحيات التي كتبت خلال هذه الفترة كانت غاية في التركيز والعنف، ولقد تطورت الكوميديا العاطفية وأصبحت في صورة الدراما الرومانتيكية أو فيما نسميه الآن نموذج "الميلودراما"، التي هى في الواقع من ابتكار الكتَّاب المسرحيين الفونسيين قرابة نهاية القرن التاسع عشر، ولقد سميت كذلك لأن الموسيقى تلعب فيها دورًا كبيرًا حتى ليصعب علينا في غالب الأحيان أن نفرق بينها وبين الأوبرا.

ومن جهة أخرى كانت الحكومات التي تعاقبت في عهد "الثورة" تتفق جميعًا في نظرها إلى المسرح كأداة ثقافية هامة، وقد انعكست هذه النظرة على مسرحيات الأوبرا العديدة التي كانت موضوعاتها تقوم على حكايات من روما القديمة، ولكن جمهور العامة من الناس وقتئذ كانوا يؤثرون الأوبرات ذات الموضوعات التي تتصل بحياتهم المعاصرة أو التي تسودها أجواء شبيهة بما ساد حياتهم من أحداث مثيرة، لهذا كانت معظم الأوبرات التي كتبت في ذلك العهد من الأوبرات المظهرية **SPECTACULAIRES** وذات موضوعات مثيرة، فكانت قصتها عادة تنتهي بغرق سفينة أو احتراق قلعة، أو كان البطل في المسرحية يلقي بنفسه في اليمِّ من أعلا الجبال، أو يخترق جسرًا آيلًا للسقوط ليخلص البطلة من الموت، ثم يجيء بها إلى بر الأمان مغشيًّا عليها.

وكان رائد هذا النوع من الأوبرات المظهرية المثيرة كيروبيني (**1760 – 1842**)، فتجدون مسرحيته "لودويسكا" (**1791**) تختتم بحريق، مسرحيته "إلِيْز **ELISE**" (**1794**) تنتهي بمنظر لانهيار الثلوج من فوق جبال الألب.

وكان لهذه الموضوعات المظهرية أثر كبير في نفوس المرتادين لدور الأوبرا بفرنسا حتى طغت أهمية القصة المثيرة والإخراج المسرحي الضخم على أهمية الغناء والموسيقى في المرتبة التالية.

بتهوفن:

واشتهرت هذه الموضوعات المثيرة في نماذج الأوبرا الفرنسية كثيرًا من المؤلفين الموسيقين حتى بتهوفن نفسه، وقد عاصر تلك الاضطرابات السياسية

والاجتماعية التي سادت أوروبا في أعقاب الثورة الفرنسية، لهذا كانت أوبراه الوحيدة "فيديليو FIDELIO" التي كتبها من ثلاث صيغ: الأولى عام **1805**، والثانية عام **1806**، والثالثة عام **1814** – تعتمد أساسًا على كلمات مسرحية طراز الأسلوب الفرنسي التي كانوا يسمونها "أوبرا النجدة RESEUE – OPERA" أي التي يتم إنقاذ البطل فيها في نهاية المسرحية.

وموضوع القصة في أوبرا "فيديليو" يعتمد على قصة كتبها فرنسي اسمه "بوبي BOUILLY"، وقد أراد أن يصور بها "عهد الإرهاب" بفرنسا ولكنه انتحل حدوث وقائعها بإسبانيا لئلا يكشف الستر عن مبتغاه فيناله الأذى.

ولقد اهتم بتهوفن في المكان الأولى بالموسيقى وبنائها على نمط السيمفونيات ولم يول التمثيل والكلمات المسرحية والإخراج المسرحي إلا مكانة ثانوية فهو يعالج الأوبرا بنفس أسلوبه المطلق الذي اشتهر به في السيمفونيات، لهذا تجده يبالغ في إبراز التعارض بين الشخصيتين المسرحيتين الأساسيتين في الأوبرا، بين منتهى الطيبة والهدوء التي يتصف بهما "فلورستان" السجين السياسي وبين منتهى القسوة والوحشية والجبروت التي يتصف بها "بيدزارو" الحاكم المستبد، وكأنه بذلك يبرز التعارض في الطابع بين لحنين متقابلين في بناء إحدى سيمفونياته التسع.

لهذا لا يعلق المتهمون بشئون الأوبرا وتاريخها أهمية كبرى على أوبرا بتهوفن، وإنما يهتم بها على الخصوص من يعنون بموسيقاه عامة.

وفي رأينا أن موسيقاها بالرغم من قوتها وجمالها لا يمكن أن تحسب على الموسيقى المسرحية في قليل أو في كثير، بل يجب اعتبارها من صميم الموسيقى المطلقة، وهى في نظرنا تشبه السيمفونية ذات البرنامج الدرامي.

أسلوب الأوبرا في عهد نابليون :

في عهد نابليون كانت الأوبرا الكلاسيكية قد أحرزت نجاحها لآخر مرة قبل أن تختفي من عالم الأوبرا، وذلك على يدي "سبونتيني" (**1774 – 1851**) وكان يعدّ وقتئذ – بصفة شبه رسمية – مؤلف الموسيقى لعهد امبراطورية نابليون، وبلغت مسرحيته "الغادة الطاهرة LA VEST ALE" (**1807**) أوج الفخامة في الإخراج المسرحي الكبير ذي الصفة المظهرية، وقد شغف نابليون بصفة خاصة بنماذج الأوبرا الإيطالية، وكان "يايسيللو التابوليتاني PAISIELLO" (**1740 – 1816**) مورّدة الخاص من هذه الناحية.

ويتضح لنا إذن كيف كان هذا العهد بمثابة التمهيد إلى سيادة الأوبرا الإيطالية وسيطرة أسلوبها من جهة، بينما هيأت من جهة أخرى التوزيعات الأوركسترالية الكبيرة وفخامة الإخراج المسرحي في الأوبرات المظهرية التي توافر على كتابتها كل من "كيروبيني" وزميله "ليسوير" (**1760 – 1837**) في ذلك الوقت إلى مسرحيات الأوبرا التي كتبها فيما بعد "هكتور بيرليوز" وكبار المؤلفين الرومانتيك، بالرغم مما كانت هذه المسرحيات التمهيدية يتسم به من بروز في طابعها الشخصي.

عرش المسرح الغنائي:

وبعد أن زالت حدة التوتر التي خيمت على الثورة الفرنسية وأثناء حكم نابليون، وبعد أن استوعبت هذه الفترة كل أساليب المبالغة الخطابية وصنوف التحريض في أسلوب مسرحيات الأوبرا، تولد الميل للإخلاد إلى السكينة والاستسلام إلى سحر الخيال، فقد أوحت عندئذ تلك الرغبة في الهدوء بقيام نماذج "الأوبرا كوميك OPERA – COMIQUE" الفرنسية في صورتها الصحيحة الكاملة، فظهر "بوالدييه BOURDIEU" (1775 – 1834) صاحب المسرحيات الخلابة والمليئة بروح الدعابة، فأصابت نجاحًا كبيرًا استمر أثره لوقت طويل بفضل ألحانها البسيطة الشعبية خصوصًا ألحان أوبراه الشهيرة "السيدة البيضاء LA DAME BLANCHE" التي لا يزال إلى اليوم يخرجها الفرنسيون بمسرح "الأوبرا كوميك" بباريس.

نموذج "الكوميديا الخيالية COME DIE – ROMANESQUE":

وفي هذه الفترة نشأ أيضًا نموذج آخر غير "الأوبرا كوميك" استبدله بها "دانييل أوبير AUBER" (1782 –1871) سمى بنموذج الكوميديا الخيالية" وهو يقرب من نموذج الأوبرا، ويشتمل على أجزاء يستعمل بها الكلام غير الملحَّن ليستعاض بها عن أجزاء الإلقاء الملحَّن RECITATIVO الذي يجري على وتيرة واحدة، مما قد يسبب الضيق في بعض الأحيان كما أسلفت ذكره، وكان أسلوب هذه النماذج يسير في سهولة، وصياغتها أشبه بطريقة الرومانتيك ولكن في شيء من الثقل، وبذلك أخذت التفرقة منذ ذلك الحين تتلاشى بين الأوبرا والأوبرا كوميك عن طريق هذا النموذج الجديد.

ولقد ترسَّم خطاه في الكوميديا الخيالية "أمبرواز توما" (1811 – 1896) بمسرحيات ذات موضوعات كبرى مأخوذة عن كبار المؤلفات مثل "حلم ذات ليلة في منتصف الصيف" و "هملت" وقد أخذهما عن شكسبير، ولكن واضعي الكلمات المسرحية لأوبراته قد أفرغوا من نصوصها جوهرها، ولم يخلقوا بها إلا الأثر الدرامي الطفيف، مما لم يكن من السهل معه إعدادها تمامًا للمسرح الأوبرالي، ولهذا لم يبق منها حيًا إلى اليوم إلا مسرحية واحدة هى أوبرا "مينيو MIGNON" التي كانت في وقته قد أصابت نجاحًا خياليًا.

روسِّيني وميِّيربير:

وفي الشطر الأول من القرن التاسع عشر كان هناك مؤلفان للأوبرا بمدينة باريس يبسطان نفوذهما الجبار على أوروبا بأسرها: هما:"جيوا كينوا روسِّيني ROSSINI" (1792 – 1868) و "جيا كومومبير بير MEYERBEER" (1791 – 1864) ويندر أن تجد بين الفنانين من استطاع أن يجاريهما في تعلق الجمهور بهما وملقه وتدليله لهما، أو من أصاب في حياته شهرة واسعة ونفوذًا جبارًا كالذي إصاباه.

وروسيني إيطالي المولد لكنه أمضى الجزء الأكبر من حياته بباريس، وكان ينعت في وقته "بنابليون الموسيقي" وقد كتب أوبرات عديدة، ولكننا اليوم لا نذكره إلا بمسرحيتين فقط، وهما "حلاق إشبيليه LE BAR BIER DE SEVILLE" (1816) – وهى الأوبرا الوحيدة التي تقرب من أسلوب أوبرات موتسارت البهيجة – و "وليم WILLIAM TELL" (1829)، أما أوبراته الأخرى فلم يبق منها إلا بضع افتتاحيات موسيقية كانت تتصدرها

ويعزفها اليوم الأوركسترا في القاعات الموسيقية ضمن برامج الحفلات الموسيقية.

ولقد كانت أوبراته – مثل أوبرات زميله "مبيربير" – تعتمد على إبراز المغنين وكانا، هما الاثنان، في هذا الشأن من غير المجددين، إذ يمكننا أن نجد هذا "بمدرسة نابولي" وفي أوبرات هيندل في القرن الثامن عشر ومن قبلها، ولكن ما امتازت به مدرسة روسيني ومبيربير إلى جانب الألحان الاستعراضية المنمقة، على نمط الأسلوب الغنائي الإيطالي الاستعراضي "بيل كانتو BEL CANTO"، والتي كانا يكتباها في الأوبرا لتغني من الشخصيات الأولى النسائية ومن الرجال ومن مختلف الطبقات الصوتية على حد سواء، امتازت بتطبيقها لأول مرة في الأوبرا الجدية لكل الطرق المسرحية والموسيقية التي كانت إلى وقتهما قاصرة على الكوميديا الموسيقية، وهذه العناصر التي قاما بتطبيقها هى ما كان يتعطش إليها الجمهور وقتئذ، ومن أجلها كان يؤثر نماذج "الأوبرا كوميك" ويفضلها على نماذج الأوبرا الجدية فكل ما كان يستهويهم هو استماعهم إلى غناء كبار المغنين فحسب، ولا يهمهم في ذلك تفاهة قصة الأوبرا أو التمثيل، كما كانوا يحبون بنوع خاص أسلوب الموسيقى الخفيفة الرشيقة التي كانت تدغدغ آذانهم عن طريق عباراتها المفخمة أو ألحانها الراقصة التي تشبه أساليب الموسيقى التي تصاحب في أيامنا أشرطة الصور المتحركة في عالم السينما.

وكانت إذن لكل من روسيني ومبيربير موهبة خارقة في اجتذاب الجماهير المعاصرة لهما عن طريق أسلوبهما الأوبرالي، ولكن إذا لم يعد حيًا من

أوبرات روسيني إلا مسرحيتان فقط، فإنه لم يبق أي أثر لأوبرات مبيربير كلها، وكأنها بذلك لم تكتب، إذ أصبحت اليوم لا تمثل حتى في فرنسا، ولا يرد ذكرها إلا في كتب تاريخ الموسيقى فحسب.

دونيزيِّتي وبللّيني:

وظهر في تلك الفترة أيضًا إيطاليان كانا يعدان في عصرهما من الأبطال الوطنيين بإيطاليا، هما "دونيزيتي" و "بللّيني" كتبا مسرحيات لأوبرات تقوم موضوعاتها على إبراز شخصية تسند إلى المغنية الأولى "PRIMA DONNA" ومن أجل ذلك يسمى نموذجهم هذا "بأوبرا المغنية الأولى" OPERA DI PRIMA DONNA" فقام "دونيزيتي" (1797 – 1848) بكتابة عدة أوبرات من هذا النوع أشهرها اثنتان هما "لوتشيا دي لامارمور" (1835) و "المُتَرَوْبِصَة" (الماشية وهى نائمة) LA SONNAMBULA (1831)، وكلتاهما تقوم أساسًا على شخصية البطلة الأولى أو بعبارة أخرى تصدق فيهما كلمة أحد المخرجين للأوبرا من ذلك العهد، وكان متزوجًا بمغنية أولى، عند ما قال: "يلزم لكي أخرج أية مسرحية من مسرحيات الأوبرا في أيامنا، زوجتي ومعها خمس دميات .. " يشير بذلك إلى مغنية أولى ومعها شخوص مسرحية أخرى من النكرات.

وكتب بللّيني (1801 – 1835) أوبرات من هذا النوع ولكن لم يبق منها حيًا إلى اليوم سوى أوبرا "نورما NORMA" بفضل ألحانها المسرحية التي تغنيها البطلة، ولقد أعرض هذان المؤلفان عن التزام اختتام المسرحية "بالنهاية

السعيدة" التي كانت قد فرضتها نماذج "الأوبرا كوميك" و "الأوبرا الخيالية" كما اختارا موضوعات قصة الأوبرا من الموضوعات الرومانتيكية، وبخاصة ما كان متعلقًا منها بالتضحية في سبيل الحب أو العقيدة أو الوطن.

فيبر:

والاسم العظيم الذي تلا هؤلاء المؤلفين من الفرنسيين والإيطاليين هو "كارل ماريا فون فيبر" (**1786 – 1826**) وهو من أبرز الشخصيات الموسيقية في الحركة الرومانتيكية الألمانية، والواقع أنه يصعب تحديد الملامح الموسيقية الرومانتيكيةكما هو معروف في التاريخ الأدبي، كما يبدو من العسير تحليلها، ولكنا نستطيع أن نقطع بأن الأوبرا حقل هام بالنسبة للموسيقى الرومانتيكية، إذ أنك تجد في الأوبرا تركيزًا على الإحساسات والعواطف الإنسانية، ومن أجل ذلك فهى تتحدث بلغة موسيقية عاطفية في المكان الأول أكثر من أي نموذج آخر، ولا عجب في ذلك فنموذج الأوبرا هو الذي أنار الطريق للمؤلفين الموسيقيين لكي يكسوا موسيقاهم المجردة المطلقة برداء الشعر ومعاني الكلمات، وقد ترتب على ذلك وضوح التعبير عن الإحساسات بصورة ملموسة.

وقد فهم فيبر كل هذا، وفهمه مباشرة عن طريق المؤلفين الفرنسيين والإيطاليين الذين جاؤا من قبله، ولقد كتب ثلاث أوبرات هامة هى "القناص" (**1821**) و "إيريانت" (**1823**) و "أوبيرون" (**1826**).

وعنوان أوبرا "القناص"هو ترجمة تقريبية إلى العربية لكلمة **DER FREISCHUTZ** بالألمانية، ومعناها الحرفي، الرجل الذي يطلق النار برصاص

مسحور، وتدور حوادثها في إحدى قرى بوهيميا (تشيكوسلوفاكيا القديمة) في القرن السابع عشر – (ولو أنه خلال هذا العصر ما كان أحد ليعتبر أية مسرحية للأوبرا من غير الألمانية) – وتروى قصة "حطَّاب في الغابة" ساقه حظه التعس إلى الدخول في مباراة للرماية لكي يفوز بيد حبيبته، وقد أغراه على استعمال رصاص مسحور أحد أصدقاء السوء، ووعده بمساندته بقذف هذا الرصاص الشيطاني، وكاد الرصاص المسحور يصيب حبيبته ويقتلها لولا نجاتها بأعجوبة، وإلا لما اختتمت الأوبرا "بالنهاية السعيدة" التقليدية، وإقحام قصص السحر وأعمال الشياطين في الأوبرا لم يكن من ابتكار فيبر وحده، فقد سبقه فيه شوبرت وهوفمان المؤلف الموسيقي والكاتب الشهير الذي تدور عليه شخصية أوبرا "قصص هوفمان" التي كتبها أوفينباخ.

ولكن نجاح أوبرا "القناص" لا يعزي إلى موضوعها الخيالي وإنما إلى كونها تشتمل على مجموعة كبيرة من مختلف عناصر الجاذبية، ففيها بشاشة الفلاحين إلى جانب صور الأشباح المفزعة، ومن المناظر التي لا تزال تثير المشاهدين لهذه المسرحية إلى أيامنا منظر"وهْدة الذئب" **WOLF'S GLEN** حيث يطلق الرصاص المسحور في تزايد تدريجي يصاحبه تزايد تدريجي للمخاوف، وتزايد تدريجي في رد الفعل على إحساساتنا، بينما تستمر الموسيقى طوال الوقت ولا يقطعها إلا ومضات من الكلام الخاطف وغير الملحن إمعانًا في تزايد الإثارة، ولكن الأوبرا أصبحت عزيزة على الألمان لا من أجل هذا المنظر وإنما من أجل بعثها مناظر الريف الألماني ببساطته وغنائه ورقصاته، وهى على كل حال من صميم الحياة الألمانية حتى إنها لتبدو لنا أجنبية على حياتنا.

وأما مسرحية "إيريانت" فقد استطاع فيبر عن طريقها أن يرفع من قدر الأوبرا الرومانتيكية إلى وقار أوبرات البلاط القديمة، فالموسيقى فيها مستمرة من أولها إلى آخرها، ولا يقطعها أي كلام غير غنائي، ومناظرها بهيجة في كثير من المواضع ولكن موضوع قصتها مشوش جدًا، ويشتمل على كثير من التعقيدات لا داعي لها، بل تظل دائمًا مستورة الفهم على المشاهدين.

ولقد قيل دائمًا: إن فيبر كان عبقريًا في فنون المسرح، ومع هذا فإننا نأخذ عليه عدم إمكانه الكشف تدريجًا عن حبكة الدراما في المسرحية، ولو أنه من جهة أخرى يعد لماحًا ماهرًا في إقامة الأثر المسرحي في بعض المواضع؛ مما يثير المشاهدين، وينتزع منهم التصفيق له إعجابًا.

ومن جهة أخرى تجده يميل إلى كثرة استخدام الأوركسترا في الأوبرا؛ شأنه في ذلك شأن جميع المؤلفين الألمان، وهو يسند إليه أدوارًا في بعض المواضع أكثر أهمية من الغناء؛ حتى إنه في بعض الأحيان عندما تتهيأ الفرصة ليسترسل المغني في غنائه يخطفها منه الأوركسترا ببلوغه في العزف نقطة الذروة الموسيقية.

ويصدر فيبر لهذه المسرحية بافتتاحية تلخص العناصر الأساسية التي تقوم عليها، وقصتها مستمدة من إحدى الأساطير الشعبية الشهيرة في القرون الوسطى التي تصور قصة حب "إيريانت" الحسناء للفارس المقدام "أدولار" تتخللها مؤامرات ومكايد تدبرها "إيجلانتين" مدفوعة بغيرتها، ويعاونها على ذلك "ليزيار" وهو مدفوع أيضًا بغيرته من صد "إيريانت" له وحبها للفارس.

ولكن الافتتاحية تقتصر على بيان روح البطولة التي يتسم بها "أدولار" وصورة "إيجلانتين" الشريرة والصراع العنيف بينها وبين العاشقين وهو ما يتضح لنا صداه بوضوح من موسيقى الافتتاحية إلى جانب انتصار الحب والبطولة على المكايد الشريرة.

وأما أوبرا "أوبيرون" فهى تشتمل على مناظير غاية في البهجة واللطف، وتنشر موسيقاها بحق الجو الخيالي لمملكة الجان وفق أسطورة شكسبير في مسرحيته "حلم ذات ليلة بمنتصف الصيف"، ولكن كلماتها المسرحية التي وضعها بلانشيه 'PLANCHE غاية في ضعف التأليف، ويبدو أنه عندما صممها كان يعتقد أن هذه الأوبرا بمثابة إطار لإبراز مناظر خيالية من الأساطير فحسب.

والافتتاحية التي تتصدرها تنقل المستمع مباشرة إلى جو الخيال الساحر لمملكة الجان، وذلك بأسلوب رشيق وطريف.

ولكن فبير استطاع بوجه عام أن يحقق أمرين هامين في سبيل تطور نموذج الأوبرا، فقد تمكن من أن يلغي التقسيمات الغنائية داخل الأوبرا بحيث أصبح الغناء مستمرًا ولا يقطعه الكلام إلا في بعض اللحظات النادرة، كما في منظر إطلاق الرصاص المسحور بمسرحية "القناص" بينما تستمر الموسيقى طوال الوقت، كما عاد إلى الأساطير الشعبية الألمانية ليختار من بينها موضوعات قصص لأوبراته، حتى يمكن إلى حد ما اعتبار مسرحية "إيريانت" بمثابة المسودة الأولى لأوبرا"لوهنجرين" التي كتبها فاجنر عام 1850 والواقع أنه قد مهد الطريق لإصلاح فاجنر وذلك بوساطة إلغائه التقسيمات الغنائية واستمرار الموسيقى طوال المسرحية، وعن طريق تنميته للأوركسترا بإسناده عزفًا هامًا له، وبتعدد آلاته وكثرة عدد العازفين به عما كان عليه من قبل.

الفصل الثالث

إصلاح فاجنر

ومصلح الأوبرا العظيم الذي جاء من بعد فيبر هو ريتشارد فاجنر (1813 – 1883) وكان هدفه، مثل جلوك وفيبر، هو أن يجعل نموذج الأوبرا معقولًا، وإذن كان عليه أن يبدأ إصلاحه من حيث انتهى إليه فيبر،

لكن فاجنر في محاولاته الأولى في كتابه الأوبرا لم يبلغ هدفه الفني دفعة واحدة، ولم يسر نحوه في طفرات، بل إنه كان في بادئ الأمر يتبع حدود تقاليد الأوبرا المعروفة إلى أيامه، لهذا جاءت أوبراته الأولى متأثرة إلى حد كبير بطريقة من سبقوه، خصوصًا من المؤلفين الفرنسيين لنماذج الأوبرا، و "الأوبرا كوميك"، فنجده في مسرحيته "تحريم الحب" DES LIEBSVERBOT (1836) يترسم أسلوب أوبير في الأوبرا كوميك، وتعتمد قصتها على مسرحية شكسبير بعنوان "دقة بدقة" MEASURE FOR MEASURE، كما جاءت مسرحيته "ريتزي" (1842) محاكية لأسلوب ميرّبير.

وبدأت تتضح في أوبرا "الهولندي الطائر" (1843) معالم الطرافة في أسلوبه لكنها إلى جانب ذلك كانت تعكس آثارًا لأسلوب فيبر، ومع ذلك فيمكننا القول بأن فاجنر في هذه المسرحية، وفي كل أوبرا "تانهويزر" TANNHAUSER (1845) وأوبرا "لوهنجرين" (1850) استطاع بحق أن يكتشف طريقته الخاصة في معالجة "الدراما الموسيقية" وأسلوبه الخاص في

كتابتها، وقد اعتمد في ثلاثتها على الأساطير الألمانية القديمة، وقام بنفسه بصياغة كلماتها المسرحية بدلًا من قبوله كلمات من وضع كاتب آخر، وإذا قارنّا – من هذه الناحية بينه وبين أوبير أو أي مؤلف آخر للأوبرا في عصره – وجدنا أن عمل هذا الأخير كان ينحصر في وضع الموسيقى الملائمة للكلمات المسرحية التي أعدت له من قبل، ولم يكن اهتمامه إذن يوجه إلا إلى مطالب التلحين، ولم يعنه ابراز التعبير الموسيقي للدراما نفسها، وكانت الأوبرا في نظر هؤلاء المؤلفين من الأمور التي يجب أن تنشد النجاح في دار الأوبرا، كما يرجى ذلك لأية مقطوعة موسيقية مما يعزف ببرامج الحفلات بقاعات الموسيقى CONCERT – HALL لهذا حرص المؤلفون إلى عهد فاجنر على اختيار موضوعات مسرحياتهم من بين القصص الناجحة التي سبق أن نالت الشهرة أو أصابت النجاح، وأسندوا كتابة كلماتها المسرحية إلى واضعي الكلمات المسرحية الذين كانوا بدورهم دائمًا يحرصون على تحرير القصص بما يناسب الفرص كلها لإثارة إعجاب الجمهور، ومن ثمة إصابة النجاح المحقق.

ومن جهة أخرى، لا يغيب عن أذهاننا أن فاجنر عندما نهض كمؤلف للأوبرا كان في ألمانيا وقتئذ عباقرة الأدب وعمالقة الشعر وعلى رأسهم "جوته" و "شيللر"، وقد اختار هذان الشاعران – ومعهم كتاب آخرون – الكتابة للمسرح حتى أحالوا المسرح الألماني إلى ما يشبه المعابد في قدسيتها بما كان ينشده من أعلا مراتب المثل للشعب الألماني، ولم يعد المسرح إذن في نظر الناس ذلك المكان الذي يقتصر على التسلية واللهو، أو التنابذ والتشاحن الفني فيما بين مختلف مدارس الأدباء كما كان يحدث بباريس.

ولقد كان لهذه المكانة السامية التي ارتقى إليها المسرح الألماني وقتئـــذ، ولهذه القدسية التي أولاها له الألمان من أعمق الآثار التي انعكست على تطور نموذج الأوبرا الألمانية وخصوصًا أن حركة الشعر الرومانتيكي كانـــت إلى جانب ذلك وثيقة الصلة بالموسيقى حتى أضحت الموسيقى في ذلـــك العهـــد متداخلة في الأدب بنوع من الصلة العجيبة التي لم تتحقق في أي بلد من البلاد الأخرى، ولم تجارِها في هذا الشأن إلا فرنسا، ولكن عن طريـــق شخصـــية واحدة جمعت بين صفات الموسيقى والأدب، وهذا الشخص الوحيـــد هـــو هكتور بيرليوز، إذ كان كاتبًا بارعًا فضلًا عن كونـــه مـــن كبـــار المـــؤلفين الموسيقيين، وأصبحت ألمانيا عند قيام فاجنر تفخـــر بأنهـــا "أرض الشـــعراء والمفكرين"، وإذن يمكننا أن تحسب فاجنر من كليهما، إلى جانب حسبانه من كبار المؤلفين الموسيقيين.

ولقد جاءت مسرحيته "لوهنجرين" وليدة تفكير طويل وتأملات عميقة على نقيض ما سبقها من أوبراته الأولى التي كان يكتبها عندما، كان منهمكًا في مهام أعماله الموسيقية اليومية، وإننا نجده في "لوهنجرين" وكأنه يرقب آخر أوبراته "بارسيفال" وفي كلتاهما عنيت بقصة "الكاس المقدسة" **THE SACRED GRAIL** وتتصلان بعضهما ببعض عن طريقها، بل في نهاية "لوهنجرين" عبارة ترد على لسان الفارس البطل، مما يوضح لنا صراحة أنه "ابن بارسيفال"،والمقدمة **VORSPIEL** التي تتصدر هذه المسرحية إنما أعدت بحيث يكون لها صلة درامية بالأوبرا التي تمهد لها وليست بأية حال في صورة "الافتتاحيات" **OUVERTURES** ذات الأسلوب المصطنع التي كانت تكتب

لمجرد تنبيه المستمعين إلى الإخلاء إلى السكينة قبل البدء في أداء الأوبرا، ولقد أراد فاجنر أن يصور لنا عن طريقها حكاية نزول "الكأس المقدسة" من السماء ثم ارتفاعها بالتالي من حيث أتت وفق ما ورد ذكره في الكتب المسيحية، ولكنك تستمع إليها على كل حال فتأسرك بقوة موسيقاها الجميلة، وتستولى عليك حتى لو كنت لا تعرف شيئًا عن برنامجها التصويري، وأما أسلوبها الموسيقي فهو يترجم أصدق الترجمة عن ذلك الإحساس "بالطموح" الذي كان يسود حياة المجتمع الإنساني في القرن التاسع عشر حتى أصبح من المميزات الشخصية لطابع تفكيرهم.

"الدراما الموسيقية" الفاجنرية:

ومنذ اللحظة التي أتم فيها فاجنر كتابته لأوبرا "لوهنجرين" حتى آخر حياته، أصبح يلتزم هدفًا فنيًا واضح المعالم، وكأن عليه إذن أن ينجزه، هذا الهدف هو ما أسماه في رسالته الشهيرة "الفن من أجل المستقبل"، ويعني بذلك أن يضم جميع الفنون معًا في خدمة ما أطلق عليه اسم "الدراما الموسيقية" ليستبدل بها نموذج الأوبرا التقليدية، ومنذ ذاك العهد لم يأل جهدًا طوال حياته في الاهتمام بشتى التفصيلات المسرحية لكي يبلغ هدفه المنشود.

وكانت مسرحيات الدراما مسرحيات الدراما الموسيقية التي ابتكرها مليئة بشتى الأساليب الفنية المسرحية والموسيقية التي خرجت على كل الأصول الفنية التي قامت عليها نظائرها من مسرحيات الأوبرا التقليدية المعروفة إلى عهده.

والواقع أن هذا النموذج يشمل الشعر والدراما والموسيقى وسائر الفنون المسرحية الأخرى، أي أن فاجنر كان يجمع كل ما يتصل بالاستعراض المظهري للأوبرا – مما سبق لي ذكره في مقدمة الكتاب – وأراد أن يضفي على نموذج الأوبرا شيئًا من الوقار جديدًا فأطلق عليه اسم "الدراما الموسيقية"، كما أنه أراد أن تختلف الدراما الموسيقية عن الأوبرا في أمرين، أولهما: أن يستغني عن التقسيمات الموسيقية ويستعيض عنها بموسيقي متدفقة من بداية الفصل حتى نهايته، وبذلك أعرض عن الأوبرات ذات الأغنيات المنفصلة التي تتخللها أجزاء من الإلقاء الملحن من أجل تحقيق نموذج درامي على جانب أعظم في حدود المعقول، والثاني: هو إدخال فكرته الشهيرة عن "اللحن الدال" LEITMOTIV فقد أصاب عن طريق ربط جملة موسيقية خاصة أو لحن خاص بشخصية من أشخاص الرواية أو فكرة في الدراما الموسيقية ذاتها، اتساقًا أعظم ومنطقًا أكثر في معاني العناصر الموسيقية المستعملة.

وأهم من ذلك كله، ويعتبر أبرز ما في الدراما الموسيقية الفاجنرية، هو الدور الذي أسند إلى الأركسترا، وقد شعرت بهذا الأمر شعورًا قويًا تولد لدي في أحد مواسم الشتاء بمسرح أوبرا القاهرة – عام 1930 عندما كنت قد استمعت ليلة إلى أوبرا "لوتشيا دي لامارمور" LUEIA DI LAMAR MOOR من تأليف دويتريتي الإيطالي، وفي الليلة التالية لـــــ "فالكيريه" DIE WALKURE من تأليف فاجنر، ففي أوبرا المؤلف الإيطالي لم يكن المرء

يوجه للأوركسترا اهتمامًا خاصًا، فكانت أشبه بعزف جماعة من الموسيقيين في قاعة المسرح تسند الغناء وتصاحبه على العادة المألوفة، ولكن عندما عزفت الأوركسترا في أوبرا فاجنر، خيل إليّ أن إحدى فرق الأوركسترا السيمفوني الكبيرة، مما يسمونه بفرق "الفيلهارمونيك" **PHILHARMONIQUE** قد انتقلت إلى دور الأوبرا بالقاهرة، وفي الحق نقل فاجنر الأوركسترا السيمفوني إلى دور الأوبرا حتى أصبح الاهتمام غالبًا لا يوجه إلى ما يدور على المسرح من غناء إلا في المقام الثاني، بينما المقام الأول لما يتحدث به الأوركسترا، كان فاجنر بطبيعته أميل إلى الموسيقى السيمفونية، بالرغم من كونه لم يكتب السيمفونيات، وطبق مواهبه السيمفونية في التأليف لنموذج الأوبرا.

ذلك موجز لنموذج "الدراما الموسيقية" الذي ابتكره فاجنر منذ تأليفه مسرحية "لوهنجرين"، وإذن كان فاجنر في أوبراته التالية لها قد تمكن من اكتشاف طريقته الخاصة في تطور نموذج الأوبرا.

وثمة أمر من الأمور الأخرى التي نجدها في كتابة فاجنر الأوبرالية، ذلك أنه بالرغم من أنه كان يقوم بنفسه بكتابة الكلمات المسرحية كلها قبل البدء في صياغة موسيقاها إلا أنه مع هذا يبدو لنا وكأن أفكاره الموسيقية كانت تعتمل في ذهنه وقت تأليفه للكلمات المسرحية وخصوصًا عند صوغها في صورها النهائية، وبذلك يمكننا اعتبار هذه المسرحيات على أنها كانت تضم في آن واحد أفكارًا من الشعر والموسيقى على حد سواء.

ومن جهة أخرى لا يغيب عن أذهاننا بأن فاجنر لم يكن قد فقد اتصاله بالموسيقى غير المسرحية ولو أنه لم يكتب في نماذجها، فهو في هذا

الشأن يختلف اختلافًا بيِّنًا عن السواد الأعظم من مؤلفي الأوبرا الإيطاليين فإنهم في كتابتهم للأوبرا يبدون وكأنهم لم يستمعوا في حياتهم بالمرة إلى أي لون آخر من ألوان الموسيقى سوى موسيقي الأوبرا، ويمكنني أن أقدم للقارئ المثل الحي على هذا النوع من المؤلفين كلًا من دونيزيتي وبلليني، فإنك متى استمعت إلى أوبراتها سوف تقطع دون شك بأنهما لم يصادفا من الموسيقي في حياتهما سوى موسيقى الأوبرا فحسب.

ومن ترجمة حياة فاجنر ندرك أنه كان في وقت ما يعني بممارسة قيادة الحفلات السيمفونية، وقد تمكن بمهارته الخارقة فيها من أن يخلق لنا ما نسميه اليوم "بنجوم قيادة الأوركسترا"STAR- CONDUCTORS أمثال "توسكانيني" و "فورتفانجلر" وغيرهما من أولئك القادة الذين وصلوا إلى قمة المجد في فنهم في وقتنا الحالي، ومن ثمة، من حقنا إذن أن نؤكد أنه تمكن عن هذا الطريق من أن يستوعب كبار مؤلفات الكلاسيك وأن هذه المؤلفات قد تبلورت في أسلوبه للموسيقى المسرحية، وبذلك فقد استطاع أن ينتقل إلى المسرح طريقة بتهوفن وغيره من كبار الكلاسيك، في معالجتهم للموسيقى السيمفونية دون أن يصيب هذا أسلوبه المسرحي بأي وجه من أوجه النقص أو القصور، ذلك لأنه بالطبع كان على قسط وفير من التجارب العملية المسرحية في شئون الأوبرا حتى أنه تعلم منها كيف يبرز الشخوص المسرحية ويقدمها على المسرح، وكيف يقيم الآثار المسرحية الواضحة والقوية، وهو في كل هذا لم يأخذ عن بتهوفن أسلوبه، بل نقل عنه الأساس الذي كان يرتكز عليه هذا الأسلوب، أخذ عنه، أكثر من غيره من الكلاسيك، فن إمعان النظر

في حوادث الدراما، وطريقته في بناء الصراع الشعوري الذي يتولد عن طريقة أقوى الآثار الدرامية.

خاتم نيبيلونج:

وتعد أربع مسرحيات "خاتم نيبيلونج" DER RING DES NIBELUNGEN وهى على التعاقب: "ذهب الراين" DAS RHINGOLD (1853 – 1854) و "فالكيريه" DIE WALKURE (1854 – 1856) و "زيجفريد" SIEGFRIED (1856 –1871) و "شفق الآلهة" GOTTERDAMMERUNG (1869 – 1874) أهم أوبرات فاجنر التي صب فيها خلاصة ما وصل إليه في هدفه الفني من تطورات، ولقد جاءته الفكرة لكتابة هذه السلسلة الرباعية، على نمط السلاسل الرباعية الدرامية في الأدب اليوناني القديم TETRALOGIE ، عند ما أراد أن يكتب دراما موسيقية بعنوان "موت زيجفريد" تقوم قصتها على إحدى حلقات أساطير القصص الحماسي الألماني القديم اشتهرت باسم "أنشودة نيبيلونج" NIBELUNGENLIEDولكنه وجد هذه المسرحية تفتقر إلى مزيد من الشرح، ففكر عندئذ في التمهيد لها بمسرحية أخرى ثم أعقبها بمسرحية ثالثة فرابعة، وعلى هذا النحو أتم كتابة مسرحيات السلسلة الرباعية، ولكن سرد القصة المتسلسلة فيها يسير في تتابع عكسي بالنسبة إلى تعاقب الحوادث في أسطورة القصص الألماني القديم.

ولقد أمضى فاجنر ما يقرب من واحد وعشرين عامًا (1853 – 1874) في إنجازها، وبالطبع كان قد طرأ خلال ذلك على أفكاره وأهدافه

عدة تعديلات وانحرافات حتى أن آخر هذه المسرحيات، وهى أوبرا "شفق الآلهة" أصبحت قريبة وجه الشبه في بعض المواضع منها من التقاليد المسرحية التي كانت مطبقة في الأوبرات الفرنسية، فانتحار البطلة فيها، مثلًا بإلقائها نفسها من فوق جوادها على جثة زوجها أثناء حرق رفاته، يذكرنا تمامًا بأوبرا "فينللا" FENELLA التي كتبها أوبير،وفيها تلقي البطلة أيضًا بنفسها في فوهة بركان فيزوف، وتذكرنا أيضًا بشخصية البطلة في أوبرا "اليهودية" التي كتبها "هاليفي" (1799 – 1862) عندما تلقي بنفسها في الزيت المغلي، كما أن المنظر الختامي لمسرحية "شفق الآلهة" – حيث يحدث فيه انهيار القصر واحتراقه – يذكرنا أيضًا بنظيره في أوبرا "لودويسكا" التي كتبها كيروبيني – وهى على كل حال كانت من الأوبرات التي طالما أخرجت بألمانيا عندما كان فاجنر في شرخ شبابه، كما أن منظر إلقاء "هاجن" – بنفس المسرحية الفاجنرية – في نهر الراين له نظائر كثيرة في الأوبرات الفرنسية، ولكن فاجنر بنظرته اللماحة في إقامة الأثر المسرحي الكبير استطاع أن يجمع هذه العناصر الثلاثة الموجودة بالأوبرات الفرنسية، ويضمها كلها في اختتام هذه المسرحية.

وإلى جانب هذه البقايا من تراث اصطناع الماضي، فإن أوبرات "خاتم نيبيلونج" تخرج على التقاليد والأصول المرعية في الأوبرا إلى عهد كتابتها، ولو أننا نجد بها أيضًا فترات قليلة من الالتجاء إلى تبادل الغناء والإلقاء الملحن لإبراز المقابلة فيما بين الإنشاد والإلقاء في المسرحية مما يعد أيضًا من الأمور المتمشية مع التقاليد الأوبرالية القديمة.

الكلمات المسرحية في أوبرات فاجنر:

وكان فاجنر في أوبراته الأخيرة يحرص على أن تكون كلماتها مصوغة من شعر ذي أوزان أكثر حرية لكي يسهل عليه مطابقتها مع موسقياه، فرجع إلى طريقة الأوزان التي كانت مطبقة في الشعر الألماني خلال القرون الوسطى، والتي كانت تعتمد أساسًا على الأبيات القصيرة وعلى طريقة الجناس ALLITERATION بدلًا من اعتمادها على أبيات الشعر الطويلة والتزام القوافي في نهاية الأبيات – كما حدث في "لوهنجرين" مما يولد الملل للمستمع في غالب الأحيان، ومن أجل هذا تصعب ترجمة الكلمات المسرحية بوجه عام في أوبرات فاجنر، ويبدو أن ترجمتها تقرب من المستحيل وبوجه خاص في أوبرات "الخاتم"

انعدام غناء المجموعة بمسرحيات "الخاتم":

وقد يبدو لنا من الأمور الغريبة، بل غير المستساغة، في أوبرات "الخاتم" انعدام إنشاد المجموعة منها، مع أنه من الأمور الشقية في أصول صياغة الأوبرا، التي أتقنها وأحسن استغلالها فاجنر نفسه في أوبرات سابقة، فكنا ندرك جمال إنشاد "الحجاج" بأوبرا "تانهويْزر" وقوته الموسيقية والدرامية، ويظهر أن فاجنر نفسه قد تنبه إلى هذا النقص حتى أنه أعاد هذه الأناشيد في مسرحيتي أساطين الشعراء المغنين "بنورنبورج" و "بارسيفال"، وعندما عاد إليها لم يكتف بإعادتها على نمط ما كان متبعًا في الأوبرات الإيطالية والفرنسية، بإسناد دور إلى جماعة المنشدين في المسرحية من تلك الأدوار التي لا تتعدى حدود رسم الإطار العام، أو حاشية من حواشي المنظر المسرحي

دون أن يتصل هذا من قريب أو بعيدبالعمل المسرحي ذاته، وإنما أسند إليهم دورًا هامًا في الدراما الموسيقية وعلى وثيق الصلة بالعمل المسرحي، وعليه إذن كان فاجنر قد أعرض مؤقتًا – بمسرحيات "الخاتم" – عن استغلال إنشاد "الكورال" فإنه ربما كان من أجل أن يستبعد منها كل المقومات الموجودة بالأوبرا التقليدية التي لا تتصل بصلب الدراما نفسها، وكأنه بذلك كان يقوم باختصار المقومات الفرعية التي لا تساعد – في رأيه وقتئذ – على إظهار الأوبرا في صورة أكثر واقعية مما كانت عليه.

مسرح "بايْرويْت":

ولم يستطع فاجنر أن يجد مسرحًا واحدًا بأوروبا يستطيع أن يخرج به أوبراته للسلسلة الراعية "للخاتم" ذلك لأن إمكانيات المسارح وقتئذ لم تكن لتقوى على استيعاب مقتضيات فلسفة الإخراج المسرحي العجيب الذي رسم خطته فاجنر بشأن تلك الأوبرات، ومن أجل هذا تسلطت عليه فكرة بناء مسرح خاص تمثل فيه هذه الأوبرات الكبرى، وعلى الخصوص أوبرات "خاتم نيبيلونج"، وذلك بإقامة مهرجان سنوي يكون خلاله هذا المسرح بمثابة الكعبة التي يحج إليها محبو فن الدراما الموسيقية الفاجنرية، ولم يتم لفاجنر هذا إلا في عام **1864** عندما تبنَّى المشروع "لودفيج الثاني" ملك بافاريا، وبنى المسرح بمدينة "بايرويت" بألمانيا، وافتتح لأول مرة في أغسطس من عام **1876**، وأخرجت به مسرحيات السلسلة الراعية "للخاتم" لأول مرة.

ولكننا اليوم نستطيع مشاهدتها في أية دار من دور الأوبرا الكبيرة بباريس أو لندن أو بمسرح "سكالا" بميلانو أو مسرح المتروبوليتان مع أية

واحدة من الأوبرات الأخرى العصرية ذات الإخراج المسرحي الكبير، وبالرغم من أننا شاهدنا واحدة من أوبرات "الخاتم" وهى "فالكيريه" في عام 1930 بدار أوبرا القاهرة إلا أن إخراج الثلاث الباقية من هذه السلسلة يشكل استحالة مادية بالنسبة لهذه الدار الصغيرة، ولكننا عما قريب سوف نستطيع مشاهدهما كلها بالقاهرة بالدار الجديدة التي يزمع إنشاؤها.

ويقع مسرح "بايرويت" في مكان فريد من المدينة وفوق تلالها، ولا يوجد بقاعته سوى مقاعد متدرجة، وليس به مقصورات خلافًا لما جرى عليه العرف إلى الآن في بناء دور الأوبرا، ولا يرى المشاهد أمامه سوى المسرح، أما الأوركسترا فقد اختفى مع قائده عن المشاهدين في حفرة عميقة ذات حاجز يرتفع بمستوى خشبة المسرح بحيث لا يظهر منهم أحد، وبذلك يتركز اهتمام المستمع في الاستماع والمشاهدة على ما يدور على المسرح بما في ذلك الأوركسترا نفسه، الذي أصبح في هذه الحالة يسمع أيضًا من المسرح، وكانت نظرية فاجنر في وضع الأوركسترا بهذه الكيفية أن يعبر أبلغ تعبير عن الدور الهام الذي أسنده إليه في الدراما الموسيقية، فهو لم يعد تلك الفرقة الموسيقية التي تصاحب الغناء وتسانده بالعزف وكأنها مجرد "قيثارة كبيرة" على حد قول فاجنر، بل إنه أصبح من الشخوص المسرحية في الأوبرا وقد أسندت إليه أدوار على جانب من الأهمية الكبرى في العمل المسرحي يقوم بأدائها بغير الغناء أو لغة الكلام.

وأما المناظر في هذا المسرح فكان تصميمها أقرب إلى التزام حدود الواقع، ولكن المهارة التي نفذت بها هذه التصميمات أكسبتها سحرًا عجيبًا

حتى لم يستطع أي مسرح من المسارح أن يجاريها وقتئذ، وكان إخراج أوبرات "الخاتم" في عصر فاجنر يعتبر من الأحداث الكبرى ذات الأثر القوي على من يشاهدها – ولا تزال تحتفظ بهذه الصفة على من يشاهدها لأول مرة، ولكنها مع تقدم فن الإخراج المسرحي في الأوبرات عامة في وقتنا الحالي فقدت هذه الميزة وأصبحت دور أخرى غير مسرح بايرويت تخرجها بمقومات أوسع وأقوى بكثير مما كانت عليه في ذلك المسرح، كما أنها لم تعد تشكل أية صعوبة أمام سبل التقدم في فن الإخراج الكبير المعاصر، إنني لا أزال أذكر إخراج مسرحية "ذهب الراين" بأوبرا باريس عام **1938** وفق طريقة الإخراج الكبير، وخصوصاً منظر الفصل الأول منها، حينما تقع حوادث المسرحية كلها في قاع نهر الراين والمسرح كله تغطيه ستار شفاف يرى من خلفها منظر تحرك الماء والأسماك وجينات الراين تسبحن فيه وكتل الذهب تلمع في قاع الماء، فهذا المنظر مما يأسر المشاهد ويتحول فيه المسرح الفسيح إلى ما يشبه الحوض الكبير للماء مما تحفظ فيه أسماك الزينة، كما نظم توزيع الإضاءة بحيث يشعرك بذلك الإحساس، ويقوي عندك الصورة الواقعية لما تشاهده على المسرح، كان هذا في عام **1983** فما بالنا فيه اليوم بعد مرور ما يقرب من ربع قرن على هذا الإخراج.

"تريستان" و "أساطين الشعراء المغنين":

وبعد أن أتم فاجنر كتابة أوبرات "الخاتم" أنجز تأليف مسرحيتين هما "تريستان وايزولدي" **TRISTAN UND ISOLDE** (**1857 – 1859**) و "أساطين الشعراء المغنين بنورنبورج" **DIE MEISTERSINGERS VON**

NURENBERG (1862 – 1867) والناس في شأنهما منقسمون: فمنهم من يحب الأولى ويمقت الثانية والعكس بالعكس، بالرغم من أن كليهما على حظ وفير من السحر والجمال، وبالطبع "للناس فيما يعشقون مذاهب" خصوصًا إذا كانت أحكامهم تتخذ صورًا ذاتية في تقدير القيم.

ولكن مسرحية "تريستان" تشتمل على مواقف درامية دائمة التحول، وهى من هذه الناحية على حظ من الجاذبية المسرحية عظيم، وموسيقاها دائمة التحول أيضًا والتنقل في يسر فيما بين مختلف الأجواء والمواقف، ولفاجنر طريقة فنية خاصة في التنقل عن طريق التلوين المستمر الذي يستغله في أنغامها CHROMATISME، ومع ذلك فهى لا تروق في نظر بعض المتحذلقين، بل يعدونها من المسرحيات التي تعالج شخوصًا مريضة ذات مزاج "سوداوي" MORBID وموضوع قصتها يعدّونه من الموضوعات "المنحطة" خلقيًا DECADENT خصوصًا في رأي كثير من نقاد الإنجليز المعاصرين لنا، بينما تروق لهم قصة "أساطين الشعراء المغنين" ويعتبرونها من المسرحيات "النظيفة" HEALTHY، وإننا نرى حقًا أن هذا النقد وذلك الجدل يقوم الآن في إنجلترا بشأن هاتين المسرحيتين بعد مرور سبع وستين سنة على وفاة فاجنر لهما من أكبر الدلالة على عظمة فاجنر، وأن أوبراته لا تزال حية قوية إلى اليوم حتى أن المهتمين بشئون الأوبرا والموسيقى المسرحية ما برحوا ينقسمون على أنفسهم في الجدل الفني بشأنها إلى فرق ومدارس من النقد الموسيقي والمسرحي.

وإليك الآن أيها القارئ موجزًا لقصة "تريستان وايزولدي" وقصة "أساطين الشعراء المغنين" لكي تستطيع أن تكون لنفسك فكرة بشأهما من هذا الجدل.

يسافر "تريستان" بتكليف من الملك "مارك" ليصحب الأميرة الإيرلندية "ايزولدي" خطيبة هذا الملك ويعود بها إلى كورنوال بانجلترا، وفي الطريق تدبر وصيفة الأميرة عن طريق "شراب سحري" كأسين لكل منهما ليشرباهما أثناء العشاء فيقعا في الحب، ويعودان إلى انجلترا وفي أحد الأيام يباغت الملك العاشقين، ويهجم على تريستان ويجرحه جرحًا بليغًا، وتهرب "إيزولدي" لتلحق بتريستان في سجنه وتموت معه.

أما قصة "أساطين الشعراء المغنين" فهي تتلخص في أنه كان من عادة الألمان في القرون الوسطى المباراة بين "الشعراءالمغنين" **MEISTERSINGERS** في قرض الشعر وفق تقاليد وأصول مريعة منذ القدم.

وكان هناك فارس اسمه "فالتر" **WALTHER** كان يقرض الشعر المتحرر من هذه القيود، وكان في الوقت ذاته يعشق فتاة اسمها ايفا **EVA** لم يرد أبوها أن يزوجه منها حتى يكسب الفارس الشاعر مسابقة الشعر، وبذلك يضمن لابنته الزواج من رجل يحافظ على التقاليد ويرعاها، ومن أجل هذا كان للفارس صديق اسمه "هانز زاكس" مهمته صناعة الأحذية لكنه كان يقرض الشعر وفق التقاليد القديمة فقام بمعاونة الفارس بالنصح باتباع التقاليد في شعره، وبذلك استطاع أن يكسب مضمار الشعر ويفوز بيد حبيبته.

خاتمة المؤلفات "بارسيفال":

أما آخر مؤلفات فاجنر فهى أوبرا "بارسيفال **PARSIFAL**" وقد أنجزها فيما بين عام **1876** و **1882**، ولكنه كان قد بدأ في إعداد مسوداتها الأولى منذ عام **1857**، ولابد أنه في هذه المسرحية يتطلب من مشاهديها مزيدًا من الاستسلام للمشاهدة والاستماع بكل وعيهم أكثر مما قد يطلبه منهم بشأن أوبراته السابقة.

وقد أوصى بألا يتم إخراج هذه الأوبرا إلا في مسرح "بايرويت" وبالتالي أصبحت من الممتلكات الخاصة لهذه الدار وظلت وصيته نافذة المفعول لمدة خمسين عامًا منذ تاريخ وفاته لحمايتها خلال تلك الفترة بالاتفاقية الدولية بشأن صون حقوق التأليف، ولكن بعد انتهاء هذه الفترة أصبحت تراثًا فنيًا مباحًا للإنسانية، وعندئذ أخرجت لأول مرة خارج "مسرح بايرويت" وكان هذا في **24** من ديسمبر سنة **1903** بمسرح المتروبوليتان بنيويورك ومن بعدها في أنحاء العالم، ويحرص الألمان في الوقت الحالي على إخراجها عادة في يوم "الجمعة الحزينة"[1] بأسبوع "عيد القيامة" المسيحي، لأنهم يعتبرونها من المؤلفات التي ترتكز موسيقاها وقصتها على الطقوس الدينية المسيحية الخاصة "بصلاة الجمعة الحزينة".

وبالطبع إن الأوبرا التي تتخذ لها موضوعًا دينيًا وطابعًا طقسيًا لابد وأنها تثير الجدل بشأنها من هذه الناحية، فمن الناس من يعتبرون أن هذا الفعل من الأمور الخارجة على الوقار الديني، بينما لا يجد الآخرون في ذلك – وهم

[1] وهو يوم الجمعة الذي يسبق مباشرة عيد القيامة **PAQUES** عند المسيحين (يوم الأحد).

الغالبية – أية غضاضة خصوصًا وأن أوبرا "بارسيفال" تتناول بالذات أناشيد "صلوات الجمعة الحزينة" ENCHANTEMENT DU VENDERDI SAINT وهناك طائفة أخرى ممن لا يعنيهم التمسك بالوقار الديني إلى حدود التزمت ولكنهم ينعون على فاجنر إقحامه طائفة من الطقوس الدينية في أوبراه بالرغم من أنه لم يكن يشتهر في حياته الخاصة بالتقى والورع، بل أنهم يرون في هذا الفعل من جانبه ما يجافي الإخلاص الفني.

وأيًّا كانت وجهات النظر بشأن هذه الأوبرا فهى من الأوبرات القوية التي تعد هى وسائر أوبراته الأخرى من نفحات الابتكار الفني الرفيع، كما يعتبر فاجنر بشأنها في نظر أهل الموسيقى والمسرح وهواة الموسيقى والمسرح على حد السواء، من العباقرة وقد خطا نموذج الأوبرا إلى مرتبة الذروة في التطور الموسيقي والمسرحي في عهد كانت الأوبرا على اختلاف أنواعها – في رأي "الخاصة" – من النماذج ذات السمعة الفنية السيئة، فتجد معظم كبار المؤلفين الرومانتيك – باسثناء عدد قليل منهم – لم يقبلوا على كتابة الأوبرات بالرغم من أنها كانت أنسب النماذج لإبراز وجهة نظرهم الموسيقية بشأن السيمفونيات، فهم لم يكونوا ليعتبروا من السيمفونيات إلا ما كان منها يقوم على برنامج تصويري: قصص أو درامي.

ولم يقتصر إصلاح فاجنر على نموذج الأوبرا وحده بل تعداه إلى أسرة المسرح الموسيقي نفسها، فقبل مجيئه كانت الخطوة الأولى للمغني الأول والمغنية الأولى، وكان اهتمام الناس والمسرحيين والمؤلفين الموسيقيين بهم عظيمًا على حين كانوا يعتبرون كل من عداهم من أسرة المسرح الغنائي من

النكرات، ولم يكونوا يتمتعون بأية رعاية أو حماية، إلى أن جاء فاجنر وأسس مسرح "بايرويت" فاهتم بكل أعضاء هذه الأسرة على أنهم فريق واحد متكامل له كيانه الاجتماعي الهام، ولم يكن يفرق في هذا بين أكبر المغنين من أصحاب الأدوار الهامة أو أصغرهم شأنًا في التمثيل، وانتقلت هذه النظرة العادلة من بعده إلى مسارح الأوبرا في أنحاء العالم كله حتى أصبحت في أيامنا من التقاليد الأولى في دار الأوبرا.

وامتد أثر فاجنر إلى الأجيال المتعاقبة من بعده وخصوصًا في الثلاثين عامًا التالية على وفاته في عام **1883**، ويضيق المقام هنا عن أن أتناول في شيء من الإسهاب هؤلاء المؤلفين ممن تبعوه في طريقته أو تأثروا به إلى حد ما، فآثاره امتدت إلى القارة الأوروبية وإلى أمريكا، حتى أن ﭬردي زعيم المدرسة الإيطالية للأوبرا في عهده – والذي يقف من الدراما الموسيقية الفاجنرية موقف المناهض لها، باتباعه التقاليد الإيطالية الأوبرالية – لم يسلم هو الآخر من سطوة الفاجنرية، وآثارها واضحة في مسرحيتيه الأخريين: "عطيل" و "فالستاف" إذ جاءت معالجتهما وفق طريقة فاجنر في الدراما الموسيقية، وبخاصة في إلغائه التقسيمات الغنائية داخل الأوبرا واتصال الموسيقى والغناء من أول فصل من فصول المسرحية إلى آخرها.

ولكنني أستطيع أن أقطع بأمرين لم يتمكن أحد – حتى من "الفاجنريين" أنفسهم – أن يصل فيهما إلى ما وصل إليه فاجنر، ذلك أنه كان يضع كلماته المسرحية بنفسه، ويكتب موسيقاه في آن واحد ويصمم القصة المسرحية للأوبرا، ويرسم الشخوص المسرحية بالحوار والموسيقى معًا، والأمر

الثاني: أنه لم يكن يختار موضوعات أوبراته من القصص التي سبق أن أصابت النجاح أو بلغت الشهرة، ليضمن بذلك نجاح أوبراته، بل إنه كان في هذا الشأن يكتب الأوبرا من أجل فن الأوبرا وحده بغض النظر عن إصابتها النجاح أو الفشل، إنه دون شك كان يتمنى في قرارة نفسه أن يصيب النجاح في كتابتها، ولكنه على ما يبدو لم يكن يعينه في ذلك أن يتعجل إصابته النجاح فهو من المنادين "بالفن من أجل المستقبل"، وقد وضح هذا في فلسفته الفنية المعروفة، ومن أجل هذا عندما قامت الضجة المفتعلة بدار أوبرا باريس، التي نظمها معارضوه والحاقدون عليه من أسرة الموسيقى المسرحية، ليلة إخراجه الأول لأوبرا "تانهويزر"، لم يفتّ هذا الأمر من عضده، ولم تثنيه تلك الضجة إطلاقًا عن المضي قُدمًا في إصلاحه الأوبرالي، وتأليفه لهذا الشأن من بعد ذلك مختلف الأوبرات الهامة.

وإننا اليوم نجد أن تأليف الأوبرات ونشرها وإخراجها إنما يتحكم فيه في المكانة – إلى حد كبير – المخرجون والناشرون، ولهم الكلمة العليا في توجيه واضعي الكلمات المسرحية والمؤلفين الموسيقيين، على نمط ما يدور الآن في عالم السينما بشأن الأفلام السينمائية، حتى أصبح تأليف الأوبرا تحكمه تجارة الإخراج المسرحي والنشر الموسيقي أكثر من الاحتكام إلى الذوق الفني والمثالية الفنية التي كان ينادي بها فاجنر، والأوبرا في نظر هؤلاء القوم إنما يقاس معيار نجاحها بحصيلة ثمن المقاعد المباعة فحسب.

أما فاجنر فكان له هدف مسرحي موسيقي، وفلسفة فنية مثالية، ظل طوال حياته يعمل على تحقيقها بالرغم مما اعترضه من صعاب وما تحمله من

مشقات، وكافح من أجلهما في شجاعة وصلابة تقرب من كفاح الأنبياء والمرسلين وشجاعتهم.

الفصل الرابع

المسرح الإيطالي والفرنسي من بعد فاجنر

فردي:

ولم يستطع غير اثنين أو ثلاثة من المعاصرين لفاجنر منافسته في قوته الفنية، كان أولهم جوسيين فردي (1813 – 1901) وأبراته في جملتها كانت غاية في الاصطناع التقليدي وعلى جانب من البساطة،

وفي بعض الأحيان يصفها "الخاصة" من المعنيين بشئون الأوبرا بأنها من الأوبرات "المبتذلة"، ولكنها بالرغم من كل هذه الآراء الجائرة تعد اليوم – في رأي هواة الأوبرا والموسيقيين على حد سواء – من الأوبرات ذات الأثر الدرامي الفعَّال بما تثيره من شتى العواطف، فقد ولد فردي للمسرح وإن الأثر الذي تتركه مؤلفات مثل "عايدة" و "ريجوليتر" و "لاترافياتا" لكفيل بأن يجعل لها دائمًا مركزًا هامًا بين برامج الأوبرا.

ولقد مر فردي في كتابة الأوبرالية بعدة مراحل لكي يبلغ النضج فيها، ففي مستهل حياته لم يكن يفترق في كثير عن ذلك العدد الكبير من صغار مؤلفي الأوبرا بعصره الذين أصبحوا اليوم نسيًا منسيًا، وظل يتلمس طريقه بمسرحيات وبمحاولات أولية عاثرة.

واتجه من بعد ذلك شطر مسرحيات كبار الكتاب التي لاقت نجاحًا فأخذ عن فيكتور هيجو أوبرا ايرناني (1844) كما أخذ عن شكسبير موضوع أوبرا "ماكبث" (1847).

ريجوليتو:

ولكن عبقرية فردي الدرامية والموسيقية بدأت تبرز معالمها في أوبرا "ريجوليتو" المهرج RIGOLETTO (1851) وقد أخذت قصتها أيضًا عن مسرحية لفيكتور هيجو بعنوان "الملك يلهو" LE ROI S'AMUSE كانت قد أحدثت ضجة كبرى بباريس عند إخراجها الأول عام 1830 وربما اختارها فردي من أجل هذا السبب، ولو أن واضع الكلمات المسرحية اضطر إلى استبدال شخصية الملك "الماجن" بشخصية وضعية أخرى لأمير ماجن وهو "دون مانتوا" لكي يستطاع أجازتها من السلطات الإيطالية.

وأوبرا "ريجوليتو" هى دراما تبرز العواطف العنيفة إلى جانب ما يسمونه في لغة المسرح "بالمواقف المسرحية القوية"، ولكنها تجتذب المشاهدين والمستمعين وتستهويهم أساسًا عن طريق شخصية البطل فيها والذي تسمت باسمه الأوبرا – المهرج (ريجوليتو) فهو ليس "الفتى الأول" ومن ثمت لا يسند دوره "للمغني الأول" الذي يغني عادة في الأوبرات التقليدية من الطبقة الصوتية العالية (تنور) – بل إن أكثر الغناء الهام يتقاسمه ممثل شخصية الأمير الماجن "دوق دي مانتوا" وهو طبقة "تنور" والمغنية الأولى التي تمثل دور"جيلدا" الفتاة الحسناء – وإنما تجد فردي قد رسم شخصية أخرى أقل إغراء في الغناء ولكنها أكثر أهمية في العمل المسرحي وهى شخصية "المهرج" ذلك الرجل القبيح الوجه، الذي يجذبنا إليه في التمثيل لا عن طريق مظهره الخارجي، وإنما من تمثيله للنواحي السيكولوجية الباطنة فيدعنا نرثى لحاله ونعطف عليه بكل إحساساتنا ونحن نشاهد القصة، ويفسر لنا فردي هذه

النواحي الوجدانية الباطنة بأبلغ التفسيرات عن طريق موسيقاه فيزيد من اهتمامنا وعطفنا على هذه الشخصية المسرحية العجيبة الشأن، وهذا بالطبع من آيات فردي على الاهتمام بالناحية المسرحية في الأوبرا وتفسيرها بالموسيقى إلى جانب الغناء، إذ يمكننا القول بصفة عامة بأنه لم يقم بإصلاح جوهري في تطور نموذج الأوبرا، لكنه دون شك أدخل مثل هذه التعديلات العملية في التفصيلات المسرحية والموسيقية مما كان له آثار كبيرة في نجاح أوبراته، ويمكننا إذن أن نقطع بأنه لم يتخذ لنفسه نموذجًا خاصًا من نماذج الأوبرا: "الجدية" أو "الهزلية" أو "الميلودراما" أو "الأوبرا كوميك" أو الدراما الموسيقية" وإنما كان من هذه الناحية يكتب في النماذج المتداولة إلى عصره، من الواحد أو الآخر، وفي بعض الأحيان كانت تشمل الأوبرا الواحدة من أوبراته على مواضع تبرز مميزات كل واحد من النماذج التي ذكرناها.

وأما ألحانه المسرحية في أوبرا "ريجوليتو" فقد كانت تشمل كل المقومات الفعّالة في صلاحيتها في الأوبرا من جهة الموسيقى والمسرح على حد سواء، وأسلوبها الموسيقي جزل وسهل الفهم حتى أن أبسط الناس وأقلهم دراية بالموسيقى يستطيع تذوقها وحفظها والترنم بها، ولكنك تجد في بعضها أيضًا (الألحان التي تغنيها "جيلدا" مثلًا) كل عناصر الألحان المسرحية التي تبرز المهارة الفائقة في الغناء **ARIA DI BRAVURA** التي وضع أسسها الليساندرو سكارلاتي الكبير وأتباعه من "مدرسة نابولي" ويعد اللحن الذي يغنيه "دون مانتوا" بهذه الأوبرا ومطلعه: "كم أن المرأة هوائية .." ... **LA DONNA E MOBILE**، المثل الحي على الألحان الجزلية التي يمكنك حفظها والترنم بها في

يسر مهما كان حظك من المعرفة أو الفهم الموسيقي، ويعزى نجاح أوبراته وإقبال جماهير المشاهدين عليها من عامة الناس إلى هذه الصفة بالذات، كما أنها من جهة أخرى كانت من أجل هذه الميزة نفسها – مثار نقد "المتحذلقين من الخاصة" الذين نعتوها بغير وجه حق "بالألحان السوقية".

"تروفاتوي" (الشاعر المتجول) و "لاترافياتا" (المنحرقة):

وفي عام **1852** كتب فردي أوبرا "الشاعر المتجول" **II TROVATORE**، وفي أثناء أداء تجارب إخراجها الأولى بروما بدأ كتابة أوبرا "لاترافياتا" **LA TRAVIATA**.

ومسرحية "الشاعر المتجول" تترسم خطى طريقته في أوبرا "ريجوليتو" وقصتها تستند إلى دراما إسبانية ويبرز منها تأثره الواضح أيضًا بفيكتور هيجو، وشعرها الفياض يناسب تمامًا كتابة الأوبرا التي تقوم على إبراز العواطف العنيفة والمواقف الدرامية المثيرة، ولذلك فإننا نغفر لها قصتها الساذجة البسيطة من أجل كل هذه الصفات، وإليك موجز هذه القصة لكي تتبين بساطتها.

في القرن الخامس عشر بمقاطعة أراجون بإسبانيا كان الكونت دي لوتا قد أحرق امرأة نورية اهمها بسحر أحد أبنائه.

وتحاول أزوتشينا ابنة النورية الانتقام لأمها بقتل شقيق الكونت دي لوتا، ولكنها تلقي بابنها خطأ في النار بدلًا منه، وسرعان ما تتبين هول خطئها فتحفظ على ابن الكونت حياته وتتعهد بتربيته بدلًا من ابنها، وتسميه باسمه "مانريكو".

ويشب مانريكو ويقع في حب فتاة حسناء من وصيفات البلاط اسمها "ليونورا" ويتصادف أن يقع في حبها شقيقه الكونت دي لونا أيضًا، ويتنافس الاثنان على حبها.

وبعد عدة حوادث يتمكن الكونت من أسر مانريكو ويأمر بقتله، وتحاول ليونورا التدخل لتخلص مانريكو حبيبها، وتعرض على الكونت قبولها الزواج منه مقابل إطلاق سراح مانريكو، وعندما يرفض هذا العرض تنتحر ويأمر الكونت بإعدام مانريكو.

وعندئذ تخبره "أزوتشينا" أنها قد انتقمت لأمها وأن الرجل الذي يساق الآن إلى الإعدام هو في الواقع أخوه، وتسقط من بعدٍ فاقدة الوعي، ويصرخ دي لونا في فزع ورعب.

ولكننا مع ذلك نقبل على هذه الأوبرا في تحمس عجيب، وخصوصًا عندما نلمس منها موهبة فردي في إبراز الآثار الدرامية في صيغته المسرحية وفي الغناء والموسيقى على حد سواء، فنجد بها كل المواقف المثيرة بارزة في التمثيل – وأهمها مثلًا القصة الانتقامية التي ترويها أزوتشينا للكونت عندما يسوق أخاه مانريكو إلى الإعدام دون علمه بذلك، ودون أن يكون لديه متسع من الوقت لوقف الإعدام، وهذا بالطبع من المواقف الدرامية القوية لأن الأحداث تدور ولا مناص من حدوثها ولا مرادٍ لها عن هذا الحدوث، وكل هذه المواقف تبرز أيضًا من الموسيقى والغناء إلى جانب التمثيل بقسطٍ متساوٍ، والطابع الذي يغلب عليها كلها في التمثيل وفي الغناء والموسيقى هو طابع الاندفاع الشعوري الجارف إلى جانب الحزن والأسى والغضب والحقد

والانتقام، وكل هذه لحظات منتزعة من صميم الإنسانية، ومن أجلها كان إقبال هواة الأوبرا وغيرهم من عامة الناس على مشاهدة هذه المسرحية عظيمًا، ولقد بلغ من تعلق الناس بها بإيطاليا أن أصبحت ألحان كثيرة من ألحانها المسرحية يتغنى بها عامة الناس في الطرقات، بل يقومون بعزفها على آلة الأورغن المتجول – (تلك الآلة المنتشرة في شوارع القاهرة) – وفي المقاهي والمشارب، حتى أن بعض "السطحيين" **DILLETANTI** في المعرفة بشئون الأوبرا يحطُّون من قدرها من أجل ذلك، ولكنك متى شاهدتها لابد وأنك تقطع بأنها مليئة بتصوير دقيق للمشاعر الإنسانية.

ومن ناحية أخرى إنك لتجد بها الغناء والكلمات المسرحية بارزة بصورة ملموسة عن الموسيقى، بل تطغى عليها طوال الفصول الثلاثة الأولى، وفيما عدا الفصل الرابع فالدور الذي أسنده فردي للأوركسترا قد اقتصر على أبسط الصور في مصاحبته الأغاني مصاحبة طفيفة، لا أثر لها في العمل المسرحي، أما في الفصل الرابع فإنه يرقى به إلى دور شبيه بالأوركسترا الفاجنري، بل إنه في رأي بعض الشراح الفرنسيين "يفوقه في التعبير القوي عن الإحساسات الجارفة وعن آلام الإنسانية"[1]، ولست بحاجة للاستطراد في الحديث عن هذه الأوبرا في النطاق المحدود لهذا الكتاب، فمشاهدتها ميسورة لك إن شئت أن تتبع برامج الأوبرا الإيطالية، بمواسمها بدار أوبرا القاهرة، فهي من الأوبرات التي طالما تبرز في هذه البرامج لجاذبيتها الغنائية والمسرحية على حد سواء.

---

[1] هذا رأي لجان شانتافوان **J. Chanta voine** أحد أساتذة كوتسير فاتوار باريس.

لاترافياتا:

وفي أوبرا "لاترافياتا" قام فردي بكتابة تراجيديا موسيقية انتزعت قصتها من صميم الحياة المعاصرة لحياته، فأخذ موضوعها عن مسرحية أخرى غير موسيقية كتبها ألكساندر ديما الصغير بعنوان "غادة الكاميليا" نالت الشهرة وأصابت بباريس نجاحًا منقطع النظير، وكان فردي قبل ذلك بعام قد شاهدها هناك وأثرت في نفسه تأثيرًا بالغًا.

ومن جهة أخرى كانت موضوعات جميع الأوبرات إلى وقته، بما في ذلك أوبرات فاجنر، تقوم كلها على قصص إما خيالية وإما منتزعة من التاريخ الماضي ومن عصور متقدمة على العصر الذي يعيش فيه مؤلفاها، وربما كان هذا لكي يسِّهل سبل الاصطناع التي يرتكز عليها نموذج الأوبرا بوجه عام – كما أسلفت ذكره بمقدمة هذا الكتاب – وقد أصبحت هذه العادة شبه تقليد جرى عليه العرف إلى عهد فردي عند انتقاء موضوعات قصص الأوبرا.

ولهذا عندما أخرجت أوبرا "لاترافياتا" بمدينة البندقية في 6 مارس سنة 1853 منيت بالفشل، وكان من أهم أسباب فشلها وقتئذ أنها خرجت على هذا العرف الذي ألفه جمهور المشاهدين للأوبرا وهواها، فهم كانوا ينظرون إلى أبطال الخيال وفرسان الماضي بملابسهم الفضفاضة ودروعهم وسيوفهم ومعداهم الحربية القديمة، على أنهم من الشخوص التي توحي لهم دون سواها بمعالم الأوبرا كما كانوا يتمثلون في أذهانهم، ولهذا عندما شاهد هؤلاء القوم شخوص أوبرا "لاترافياتا" وهم يرتدون ملابس على نمط ملابسهم وأثاث من

طراز ما يوجد بمنازلهم ومناظر من حياتهم اليومية.أخرجتهم هذه الأمورمن أضغاث أحلامهم وسبحات خيالهم، ومن سحر مناظر الماضي الذي كانوا يربطون أذهانهم فيما بينه وبين فكرتهم عن الأوبرا، فتملكهم الملل ثم الضجر ثم التمرد والغضب من هذه المسرحية التي حرمتهم مما كانوا يعتقدون وقتئذ أنهم فقدوه من مزايا وسحر في الأوبرا.

ومن أجل هذا السبب أيضًا ظل إخراج "لاترافياتا" لعدة سنوات من بعد إخراجها الأول "رجعيًا" – يرجع بمناظرها وملابس شخوصها المسرحية إلى الوراء للقرن السابع عشر مثلًا، ولقد اتضح لي ذلك الإخراج الرجعي ذات ليلة بموسم الأوبرا الإيطالية بدار الأوبرا بالقاهرة في عام 1929، عندما شاهدتها من إخراج أحد الرجعيين وكنت قبلها بأيام قليلة قد شاهدت المسرحية الأصلية "غادة الكاميليا" من تمثيل فرقة يوسف وهبي في الصيغة غير الموسيقية، وكانت الملابس والمناظر في مسرحية "لاترافياتا" ترجع إلى عهد أحد ملوك البوربون في القرن السابع عشر، فهناك الشعر المستعار والمساحيق والصالونات القديمة والآنية القديمة والمناظر القديمة، أما في مسرحية "غادة الكاميليا" فكانت ملابس الشخوص المسرحية ومناظر المسرحية والأثاث المستعمل في المسرح أقرب إلى حياتنا اليومية، فعجبت وقتئذ من هذه المفارقات في القصة الواحدة التي تقوم عليها كل كل من أوبرا فردي ومسرحية ديما الصغيرة.

ولكننا اليوم نشاهدها – حتى في دار الأوبرا بالقاهرة – في إخراجها المعاصر لفردي وبغض الطرف عن فكرة جمهور الأوبرا في عصره وتقاليدهم الخاطئة.

ومن هذه الناحية أيضًا تعد أوبرا "لاترافياتا" نقطة تحول هامة في تاريخ الأوبرا إذ منذ تأليفها أمكن وضع أوبرات هامة تعالج مأساة منتزعة من حياتنا اليومية، وقد يقال بصدد هذا إن فردي لم يكن مجددًا إذ يعتبر في ذلك أنه ترسم خطى باير(1) في أسلوبه الذي كان سائدًا حوالي عام 1800 في كتابة الأوبرات التي تدور قصتها حول المأساة، ولكننا مع هذا نتبين الفرق الواضح بين أسلوب فردي وأسلوب سلفه، فقد كانت أوبرات باير التراجيدية تشتمل أيضًا في سياق قصتها على أجزاء من الهزل كما كان من المحتم عليها أن تختتم "بالنهاية السعيدة"، أما فردي فإنه لم يدخل أي عنصر من عناصر الهزل في أوبراته التراجيدية ولم يختتمها بالنهاية السعيدة، بل كان اختتامها دائمًا بالانتهاء إلى المأساة المحتومة.

عايدة:

ويبلغ فردي أوج الإبداع في إقامة الأثر الدرامي والمسرحي واستغلاله بأفضل الأساليب في أوبرا "عايدة" AIDA، وقد قام بكتابتها بطلب من حكومة خديوي مصر في عام 1871 لكي تكون ضمن فقرات برامج الاحتفالات الكبيرة الخاصة بافتتاح قناة السويس ومن أجلها بنيت دار الأوبرا بالقاهرة.

وقام بإعداد موجز قصة الأوبرا وخطوطها العريضة أحد علماء الآثار المصرية من الفرنسيين وهو "مارييت" الذي كان بخدمة الحكومة الخديوية

---

(1) فرنادو باير paer (1771 – 1839) من قواد الأوبرا البارزين بإيطاليا، ومؤلف لأربعين أوبرا، وفي عام 1807 كان مديرًا موسيقيًا لبلاط الأمبراطور نابليون بونابرت.

وقتئذ، ثم كتب حوارها وكلماتها المسرحية بالإيطالية واضع الكلمات المسرحية جيزولا نزوني، ولو أن فردي نفسه لم يتوان في الإشتراك مع واضع الكلمات في عدة مواضع من المسرحية وتوجيهه وفق الصالح الدرامي والموسيقي للأوبرا، وهناك تفصيلات مسرحية كثيرة وليدة هذه التوجيهات.

وقصتها ومناظرها منتزعة من حياة الفراعنة – وهى من هذه الناحية تتبع قصص الأوبرا التقليدية التي كان موضوعها دائمًا إما من أساطير الخيال أو من التاريخ الماضي، كما أن حبكها المسرحي بسيط ولا يشتمل على العناصر المتشابكة ولا يعمها طابع الشعور الجارف والعواطف العنيفة والمثيرة مثل أوبرا "الشاعر المتجول" (تروفاتوري)، وفي مقابل ذلك فإنها آية على الفخامة المظهرية المسرحية في مناظرها ومواكبها العظيمة ومعداتها المسرحية مما يناسب الإخراج المسرحي الكبير على نمط ما يدور بالمسارح الكبرى للأوبرا مثل دور باريس وميلانو والمترو بوليتان بنيويورك، لكنها من جهة أخرى ذات صفة عملية في الإخراج، إذ يمكن أيضًا إخراجها في جلال وفخامة بالمسارح الصغيرة، ولنذكر في هذا الشأن بأن إخراجها الأول كان بدار أوبرا القاهرة ذات المسرح الصغير في **24** ديسمبر سنة **1871**، ولهذا السبب فهى تبرز دائمًا في قائمة البرامج لأية دار كبيرة أو صغيرة من دور الأوبرا دون أن يشكل إخراجها الفخم أية صعوبة من الصعوبات الفنية.

ولأوبرا "عايدة" جاذبية موسيقية فضلًا عن جاذبيتها المسرحية المنبعثة من فخامتها الاستعراضية وثراء مناظرها، وتنحصر تلك الجاذبية في أن أساس هذه الأوبرا هو الغناء، إذ تعمها الألحان المسرحية الجميلة وتدور من حولها

كل المقومات الموسيقية الأخرى من إلقاء ملحَّن ومقطوعات الأوركسترا، وتمتزج جميعها في وحدة موسيقية متجانسة تسترعي المستمع، وتستولي عليه إلى جانب ما يُستعرض أمامه على المسرح من مناظر فرعونية فخمة وملابس زاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة، ويحاول فردي أن يضفي على ألحانه طابعًا شرقيًا كما في اللحن الذي تنشده إحدى الكاهنات في معبد "بتاح" أثناء الصلاة التي تقام بالفصل الأول قبل رحيل القائد المصري إلى حملة الحبشة، كما يحرص على إظهار آلة "الهارب" **HARPE** التي تعزف مصاحبته الموسيقية داخل المعبد تمامًا كما يتضح استعمالها لدى الفراعنة من النقوش التي وجدت على جدران المعابد المصرية القديمة.

ولكن ألحانه المسرحية مع ذلك تنطق بالإيطالية القُح في معظم المواضع من هذه الأوبرا، فالصفة الإيطالية غالبة عليها كما هو الشأن دائمًا في ألحان فردي المسرحية في جميع أوبراته.

والعنصر الذي يغلب على موسيقى "عايدة" وعلى العمل المسرحي فيها على حد سواء، هو الإيجاز في التعبير والحيوية المتوقدة منذ بدايتها حتى نهايتها، فلا يوجد أي تأجيل أو بطء في سير العمل المسرحي سيرًا منطقيًا نحو نهايته، وموسيقاها تتسم بهذا الإيجاز أيضًا في عباراتها، وسواء كنت تستمع إلى لحن من ألحانها المسرحية أو إلى لحن مما كتب في صيغة الحوار الثنائي أو الثلاثي أو الرباعي أو لأي عدد صغير آخر من المنشدين أو كنت تستمع إلى غناء مجموعة المنشدين أو مقطوعات الموسيقى أو موسيقى الباليه مما يدور بأوبرا "عايدة" فإنك دون شك سوف لا تجد بين طياتها أي أثر للحشو أو المبالغة في

التعبير أو الإطلالة عن الحدود المنطقية للموسيقى، حتى "المقدمات" التي كتبت لتتصدر فصولها الأربعة، هى الأخرى تتوافر على رسم الجو العام الملائم لما يتلوها من حوادث الفصل الواحد في صيغة بلغت حدود البراعة في الإيجاز.

خاتمة أوبراته: "عطيل" و "فالستاف":

ولقد أصبح فردي بعد وفاة فاجنر وحيدًا في سيطرته على عالم الأوبرا في عهده، ولكنه ظل ستة عشر عامًا بعد إنجازه أوبرا "عايدة" دون أن يكتب أوبرات أخرى، حتى اعتقد الناس أن جذوة ابتكاراته قد انطفأت شعلتها بعد أن طعن في السن، ومع هذا فعندما أنجز أوبرا "عطيل" **OTELLO** في عام **1886** دهش الناس من قوتها وحيويتها، وإذن لم تكن هذه الفترة التي لم يكتب خلالها الأوبرات فترة راحة، بل يلوح لنا أنها كانت فترة من التفكير العميق والدراسة المستفيضة.

ولقد تحيَّر النقاد المعاصرون لفردي بشأن "عطيل" فقالوا عنها ببساطة إنها من قبيل المحاكاة لأسلوب فاجنر، وبالطبع من السهل على هؤلاء النقاد إصدار مثل هذا الحكم لكي يخفوا وراءه حيرتهم وعجزهم عن فهم ذلك التغير الذي طرأ على أسلوب فردي في الكتابة الأوبرالية.

وفي الواقع لقد بدأ أسلوبه يتطور وينمو تدريجًا منذ تأليفه لأوبرا "ريجوليتو " إلى أن وصل إلى غايته وبلغ ذروة النمو في أوبرا "عطيل".

وحجة من نعتوها بتقليد المسرحيات الفاجنرية أنها مثلها قد أُلغيت فيها التقسيمات الغنائية التي يتخللها الإلقاء الملحن وأصبح الغناء والموسيقى فيها

متصلين من أول الفصل الواحد من فصولها حتى نهايته، ولكن في رأينا أن فردي لم يكن مفرطًا في دقة إحكام هذا "الاتصال" مثل فاجنر وإنما غاية الأمر أنه لم يدع مجالًا لوقفات من بعد غناء الألحان المسرحية على صورة "القَفْل الختامي" في نهاية كل واحد منها لإتاحة فرصة للمعجبين بالغناء لكي يصفقوا استحسانًا وبذلك يقاطعون التمثيل والموسيقى كما يحدث في الأوبرات الأخرى السابقة على "عطيل".

ومن جهة أخرى تعد كلماتها المسرحية ترجمة كاملة لنصوص مسرحية "عطيل" لشكسبير ومن مستواها الأدبي الرفيع، ومن أجل ذلك فقد اختفت منها العبارات المكررة تكرارًا دون معنى مما كانت تودي في غالب الأحيان بتطابق إيقاع الكلمات وإيقاع الموسيقى، وهذا ما سبق حدوثه في عدة مواضع من مسرحية "تروفاتوري" (الشاعر المتجول) وفي كثير من أوبرات فردي الأولى بصفة عامة.

وأما الأوركسترا في هذه المسرحية فإن فردي يعالجه بفن أعلى منه في أوبراته السابقة، والموسيقى المسندة إليه أكثر أهمية وتشتمل على آثار درامية قوية تفوق بكثير حدود صورة المصاحبة البسيطة للأغاني، وبالطبع لابد وأن فردي وقد تعلم الكثير من طرق فاجنر الفنية في معالجة الكتابة الأوركسترالية، ولكن موسيقاه الأوركسترالية لا تخلو مع ذلك من مواضع الطرافة في الابتكار، والواقع أن كل هذه الطرق الفنية التي عاونت على تنمية الآثار الدرامية في الأوبرا ليست من إبداع فاجنر وحده، بل يرجع الفضل في تطور موسيقى الأوركسترا عامة في المكانة الأولى إلى بتهوفن من قبله، وقد

نقل فاجنر عن بيتهوفن ثم زاد عليه في التفصيلات بما كان له من مواهب كبرى في هذا الفن، وهكذا فعل أيضًا فردي في أوبرا "عطيل".

والفرق فيما بين فاجنر وفردي في معالجتهما الأوبرالية، هو أن الأول كان يهتم بموسيقى الأوركسترا ويضعها في المكانة الأولى والغناء والتمثيل في المرتبة التالية، وحتى معالجته للغناء كانت في سيرها أشبه بمعالجته لأصوات الآلات الموسيقية أكثر من اهتمامه بإبراز الغناء الجميل على أنه يصدر عن أصوات بشرية حية، ومن أجل ذلك فلا تجد في أوبرات فاجنر ألحانًا جميلة تشجيك بل كلها أدوار من الأدوار الموزعة التي تكتسب قيمتها من كل ما حولها من أدوار أخرى موزعة على المغنين والآلات الأوركسترالية معًا، أما الثاني فكان يضع الغناء في المرتبة الأولى وما عدا، يجيء في المكانة التالية بما في ذلك الأوركسترا، وظل حافظًا لطريقته هذه حتى في مسرحيتيه الأخيرتين: "عطيل" و "فالستاف" ولكنه زاد من شأن الأوركسترا فيما عما سبق من أوبراته حتى لم تعد موسيقاه هزيلة كما كانت في الفصول الثلاثة الأولى من أوبرا "تروفاتوري".

وبعد إخراج "عطيل" ما كان أحد من معاصري فردي ينتظر منه كتابة أوبرا أخرى، ولكنه لمرة أخرى أدهش العالم بأسره في عام **1893** عندما أخرج "أوبرا فكاهية" – بعد أن بلغ الثمانين من عمره وهى أوبرا "فالتساف" FALSTAFF– بمسرح "سكالا" بميلانو، وتقوم هذه الأوبرا على مسرحية كتبها شكسبير، وقد اتبع فيها فردي أصول الصنعة الفنية كلها – الموسيقية منها والمسرحية على حد سواء – التي اتبعها في شقيقتها "عطيل" ولكن

إخراج "فالستاف" يحتاج فوق ذلك إلى فريق كامل من المغنين والمغنيات ممن يسند إليهم غناء الأدوار الهامة، وهذا بالطبع من الأمور غير الميسورة دائمًا خصوصًا وأن كل واحد من هؤلاء يكون قد تعود على أن يركِّز عليه الاهتمام في غناء الأوبرات الأخرى وذلك، حينما يقوم بدور المغني الأول، ولا يستسيغ بالطبع أن يقف على قدم المساواة بعد ذلك مع آخرين غيره فيما يتعلق بأهمية الغناء في أوبرا "فالستاف"، ولهذا قلما تُخرج هذه الأوبرا لوقسنا عدد مرات إخراجها بغيرها من أوبرات فردي بما في ذلك شقيقتها "عطيل"، وذلك لاحتياجها إلى فريق كامل من المغنين والمغنيات من ذوي المستوى الفني العالي لكي يتقاسموا بالتساوي الغناء الهام بها.

برليوز:

ولنترك إيطاليا مؤقتًا ونرجع القهقري قليلًا لنلتقط الخيوط الأول التي نسجت منها الأوبرا الفرنسية منذ عهد ميربير، وعندئذ سوف تجد داخل الإطار العام الذي يحيط بعالم الأوبرا بمدينة باريس شخصية فريدة في نوعها وهي شخصية هكتور برليوز –HECTOR BERLIOZ (**1803 – 1869**) الذي لا يزال مؤرخو الموسيقى غير مستقرين على رأي نهائي بشأنه.

والواقع أنه من جهة أخرى لم يكتب أوبرات بطريقة مستقيمة من أي الطرق المعروفة بكتب التاريخ أو مما يمارس عمليًا بدور الأوبرا على حد سواء.

ولقد كتب بضع مسرحيات، ولكن أهمها هى أوبرا "لعنة فوست" LA DAMNATION DE FAUST، وقد كتبها أصلًا في صورة "كانتاتا"[1] CANTATA درامية ثم عدّلت صورتها بعد وفاته وأجرى عليها بعض التعديل لتلائم الإخراج الأوبرالي.

ومن ناحية أخرى كان برليوز في مستهل عهده بالكتابة قد ألف أوبرا فكاهية بعنوان "بنفينوتوتشلييني" BENEVENUTO CELLINI (1838) وفي هذه الأوبرا يتبع طريقة أوبير AUBER التي أسلفنا ذكرها في الفصل الثاني، كما ترسم أيضًا خطى فاجنر خصوصًا في أوبراه الأولى "تحريب الحب" DAS LIEBSVERBOT، ولكن من الوجهة الموسيقية تعد هذه الأوبرا أعلى شأنًا من كل من "تحريم الحب" وأوبرات أوبير على السواء فقد كان برليوز موسيقيًا عظيمًا ولم يكن شأنه كذلك في الصنعة المسرحية.

جونو:

وفي عام 1859 ظهرت أوبرا "فوست" – (من وسط صخب "الأوبرا" الاستعراضية التي كانت متسلطة وقتئذ بباريس) – وكتبها شارل جونو (1818 – 1893) GOUNOD، وقد صاغها في نموذج يتوسط فيما بين الأوبرا الاستعراضية –GRAND OPERA على طريقة ميربير وبين "الأوبرا كوميك" التي يتخللها حوار كلامي، وهى في هذا الشأن تشبه تمامًا أوبرا "لاترافياتا"، إذ كان جمهور الأوبرا بباريس قد تطور في فهمه للأوبرا

[1] أغنية قصصية طويلة

بحيث أعرض عن نماذج الأوبريت[1] التي كانت قد زحفت على باريس من وسط أوروبا، حتى عرض مؤلفو الأوبرا – تحت تأثير هذه الجماهير – عن نماذج الأوبرات الفكاهية، وكان هذا حوالي عام 1840 كما ينظر إليها في شيء كثير من الاستخفاف.

بيزيه:

وبعد بضع سنوات من ظهور "فوست" ظهرت أوبرا "كارمن" CARMEN" – بباريس عام 1875، وهى الأوبرا الوحيدة التي كتبها جورج بيزيه BIZET (1738 – 1875)، ولا تزال إلى اليوم تحظى بحيويتها، وتبرز دائمًا في برامج دور الأوبرا بجميع أنحاء العالم، كما أنها – مثل أوبرا "لاترافياتا" – تعد نقطة تحول في تاريخ تطور نموذج الأوبرا فهى أيضًا قد صيغت في أسلوب واقعي سوف يصبح فيما بعد طريقة خاصة من طرق الأوبرا الإيطالية، ويطلق عليه أسلوب "مطابقة الواقع" VERISMO، إذ لم تعد الأوبرا وفق هذه الطريقة تقدم لنا قصصًا مفخمة من الأساطير أو من بطولة الأزمنة الغابرة في التاريخ، بل كانت تقدم صورًا منتزعة من واقع الحياة المعاصرة، وإذن فقد اختفى الشعر المستعار والمساحيق والملابس القديمة والدروع والحراب وحلت محلها الملابس العصرية والأناقة العصرية والأسلحة العصرية، واختفت الموضوعات النبيلة التي تنم عن الشجاعة

---

[1] وهو لا يتصل بفن الأوبرا إلا لأنه يشتمل على الأغاني المفردة وأناشيد المجموعة الخفيفة الطابع إلى جانب الرقص والتمثيل بالكلام، ولكنه دون الإخراج الأوبرالي المظهري الكبير، ولو أن النماذج التي أخرجت ثمنها بمسارح برودواي بنيويورك تقوم أحيانًا من هذه الناحية بأساليب في الإخراج تفوق ما يدور بكبرى مسارح الأوبرا.

والحب والتضحية، واستبدلت بموضوعات تدخل فيها الجريمة والخيانة والانتقام، وكل مظاهر الجانب الشرير من حياة البشر، فضلًا عن جانب الخيِّر، وكارمن تقدم كل هذا وتقدم فوقه من مظاهر المجتمع الإسباني المعاصر حلبة "مصارعة الثيران" كما تقدم لنا شخصية مصارع الثيران نفسه وما كان يحيطه من تدليل من جموع الشعب الإسباني إلى جانب ما كان عليه من مركز مرموق لدى النساء مما حدا "بكارمن" أن تصبح عشيقة له وتهجر حبيبها "جوزيه" الذي فر من العسكرية وضحى بمركزه الاجتماعي، وأصبح متشردًا وانخرط مع جماعتها من "النُّوَر" وكل هذا من أجل حبه لها.

وموسيقاها ولو أنه قصد منها محاكاة الألحان الإسبانية لكي يزيد هذا من التفصيل في مطابقة الواقع، ولكن الموسيقيين الإسبان يقولون بحق إنها لا تحمل في طياتها أي شيء إسباني، والواقع أنها موسيقى فرنسية قُح ألحانها فرنسية صرفة، وأيا كانت هذه الألحان فهي على كل حال من الألحان الجذابة الجميلة التي تتعلق بذهن المستمع فيحفظها بالسهولة نفسها التي يحفظ بها ألحان فردي، وأما من ناحية اتصالها بالكلمات المسرحية فـــ "كارمن" من الأوبرات التي تبرز الأغاني في المكان الأول، أما الموسيقى – فيما عدا بعض المواضع القليلة – فهي لا ترقى عن دور مساندة الألحان، وهي تشتمل على التقسيمات الغنائية التقليدية.

سان صانز وماسنيه:

وفي عام **1877** ظهرت بمدينة فايمر **WEIMAR** أوبرا "شمشون ودليلة" التي ألفها سان صانز (**1835 – 1921**) وكانت وقتئذ تعد من

الأوبرات الفاجنرية العصرية، ومن أجل هذا فإنها لم تقبل وقتئذ بأوبرا باريس إلا بعد مرور عدة سنوات، وكانت إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية تتمتع بحياتها وتظهر من وقت لآخر في برامج دور الأوبرا، ولكنها بدأت تفقد مركزها وتعتبر من الأوبرات التي تقادمت مع مرور الوقت، ومنشأ هذا بالطبع هو أن سان صانز نفسه كان ينشد إغراء المشاهدين والمستمعين واجتذابهم، سواء في أبراه هذه أم في سائر مؤلفاته الأخرى عن طريق إثارة إحساساتهم، والإحساسات عادة تتغير وتتطور من مجتمع إلى مجتمع آخر ومن جيل لآخر، ومن أجل هذا فإن مثل هذه المؤلفات تحمل دائمًا معها خطر تقادمها بمرور الزمان، ولكننا نرى من واجبنا أن نشير إلى أن هذه الأوبرا ليست من الأوبرات ذات القيمة الحسية الوقتية، بل إنها عظيمة الشأن من الناحيتين المسرحية والموسيقية، فقد كان سانز صانز دقيقًا في كتابته الموسيقية إلى أبعد الحدود في الدقة، وكان أمينًا في رسم الشخصيات وفق مقتضيات الدراما، ولكنه كان ينقصه روح المسرح التي كان يتصف بها فردي إذ أنه كان عالمًا مدققًا في الكتابة الموسيقية ولكنه لم يولد في المسرح وللمسرح مثل فردي، وربما كان هذا هو السبب في زوال مجد أوبرا "شمشون ودليلة" فليس بها لحن واحد تستطيع أن تحفظه منها في يسر، بالرغم من جمال ألحانها وموسيقاها التي تتصل من أول فصل فيها إلى آخرها، وليست بها مواقف درامية خالدة – رغمًا عن أن القصة كانت تقتضي مثل هذه المواقف – أو مقطوعات سيمفونية كالتي تجدها بمسرحيات "الدراما الموسيقية" الفاجنرية.

وإنني أصل الكلام فأطبق كل ما أوردته هنا بشأن أوبرا "شمشون ودليلة" على الأوبرات التي كتبها جول ماسنيه –**JULE MASSENET**

(1842 – 1912) خصوصًا أوبرا "هيروديا د HERODIADE (1881) و "تاييس" THAIS (1849)، إذ يعتمد، لإضفاء الجاذبية عليها، على إضافة العنصر الديني إلى القصة التي ترويها كل منهما فتجده مثلًا في "تاييس" يصور لنا امرأة لعوب أراد راهب أن يصلح من شأنها فوقع في حبها بعد أن انصلح أمرها، وقصتها تقوم على السخرية اللاذعة مما اتصف بها أناتول فرانس مؤلف القصة الأصلية التي كتب منها "لوي جاليه" كلماتها المسرحية، وكان إقحام العنصر الديني الإضافي من الأمور المألوفة في القصة الفرنسية وقتئذ، ولكن عندما تغير المجتمع وتغير معه هذا الميل العرضي زالت عن هاتين المسرحيتين جاذبيتهما ولم يعودا يظهران ببرامج الأوبرا.

وفي عام 1886 كتب ماسنيه أوبرا "فيرتر" WERTHER وهى أوبرا تقوم على قصة عاطفية على الطريقة الرومانتيكية ولا عجب في هذا فهى تستمد موضوعها من القصة التي كتبها جوته، شاعر الرومانتيكية الألمانية.

ومن الناحية الموسيقية فهى تشتمل على ألحان جميلة وساحرة مثل "لحن ضوء القمر" C AIR DE IUNE وغيره من الألحان الأخرى.

ولكنها من الناحية المسرحية تبدو في إخراجها غير متزنة وفق منطق القصة فالفصل الرابع منها مثلًا يستمر مدة تتجاوز الساعة، وترفع الستار في بدايته عن "فيرتر" وقد انتحر بالفعل من أجل حبه "لشارلوت" والمفروض بالطبع أنه في حالة الاحتضار مستلقيًا على الأرض بعد أن أطلق الرصاص على نفسه، ودون شك بعد إصابة الإنسان بالرصاص إصابة قاتلة فإن احتضاره لا يطول أمده بما يتعدى بضع دقائق قليلة، ولكن "فيرتر" يظل

مستلقيًا بعد إطلاق الرصاص طوال الفصل الرابع ويغني وينشد الألحان – لا في صورة خافتة ومتقطعة الأنغام بما يناسب موقف المحتضر – وإنما في صورة الغناء القوي حتى ليضطر المغني المسكين الذي يسند إليه هذا الدور إلى أن يهم جالسًا من وقت لآخر ليستطيع أن يواجه أداء إنشاد الأنغام الطويلة والقوية (وتقرب هنا في طابعها من طابع النشوة والانتصار) – والتي يتطلب إنشادها من المغني طول التنفس وهذا بالطبع لا يتسنى له وهو مستلقيًا على ظهره، ومن أجل هذا فكثيرًا ما ينعي النقاد على ماسنيه هذه الكبوة المسرحية الكبيرة التي جعلت أوبرا "فيرتر" تطول عن الحدود المرسومة لها، وكانت قد انتهت – من الوجهة المسرحية – بانتهاء الفصل الثالث ولم يكن هناك أي داع للاستطراد خارج العمل المسرحي بفصل تطول مدته بما تجاوز الساعة.

أوبرا "مانو":

أما أوبرا "مانو" **MANON** التي أخرجها عام **1884** بمسرح الأوبرا كوميك بباريس فهى أوبرا تعالج قصة عاطفية ولكنها لا تشتمل على الكبوات المسرحية التي تشتمل عليها "فيرتر" ومن أجل هذا فهى تتمتع بكل حيويتها إلى اليوم، ويلذ للمشاهد أن يراها ويستمتع بها ما في وسعه مشاهدتها والاستماع إلى موسيقاها، وهى لهذا السبب أيضًا تبرز دائمًا في برامج الأوبرا في أوروبا وأمريكا وكذلك في دارنا بالقاهرة.

ويقوم موضوع قصتها على رواية طويلة كتبها "الأب بريفو" **L'ABBE PREVOST** بهذا العنوان واشترك في وضع كلماتها المسرحية كل من "هنري ميهاك" و "فيليب جيل" وألحانها المسرحية ساحرة ومصوغة في

أسلوب موسيقي يدل على ذوق رفيع خصوصًا في التعبير عن أدق العواطف دون إسراف أو مبالغة في هذا التعبير ودون الالتجاء إلى العبارات المخمة بما يشبه أسلوب الخطابة التي جرت عليه سنة الرومانتيك في أسلوبهم الموسيقي من قبل، وفي رسم الشخصيات تجده يرسم صورة جذابة "لمانوه" تلك الغانية ويجعلنا نميل إلى مساندتها بمشاعرنا ونعطف عليها في محنتها مع علمنا اليقين بأنها من بنات الهوى، ذلك لأنه عرف كيف يصور بموسيقاه وبألحانه المسرحية التي أسندها إليها حبًا نبيلًا وقويًا، وهذه الطريقة التي نبعث عنده من ذوق أنيق في التعبير عن العواطف هى دون شك تأسرنا وتدعنا نقبل على مشاهدة هذه الأوبرا والاستمتا ع بأغانيها وموسيقاها، ونميل دائمًا إلى تكرار مشاهدتها والاستما ع إلى ألحانها.

ومن وجهة الإخراج الموسيقي المسرحي تجد بأوبرا "مانو" كل المقومات المسرحية والموسيقية الجذابة وكل العناصر "المظهرية" اللازمة للجاذبية الأوبرالية، فهناك التمثيل والغناء ورقص الباليه ومقطوعات الأوركسترا والمناظر المتحولة تعمها طوال فصولها الخمسة ذات المناظر الستة، وهى أيضًا مثل أوبرا "عايدة" من تلك المسرحيات التي تناسب الإخراج بدور الأوبرا الكبيرة والصغيرة على حد سواء.

أسلوب "مطابقة الواقع" في الأوبرا VERISMO:

وإذا كانت أوبرا "كارمن" قد مهدت الطريق إلى أسلوب مطابقة الواقع في المعالجة الأوبرالية فإن هذا الأسلوب لم يبرز تمامًا بمعالمه الحقة إلا في أوبرات بتروماسكاني PIETRO MASCAGNI (1836 – 1945)

وخصوصًا في أهم أوبراته "الفروسية الريفية" CAVALLERIA RUSTICANA وقد أخرجها لأول مرة بروما عام 1890، وأصبحت الآن تتصل في ظهورها ببرامج الأوبرا بمسرحية أخرى تظهر معها وهى شبيهة بموضوعها تمامًا وبأسلوبها في "مطابقة الواقع" وهى أوبرا "بلياتشي" (المهرجون) PAGLIACEI التي كتبها "ليونكافاللو" LEONEAVALLO (1858 – 1919) وأخرجها لأول مرة بميلانو عام 1892.

ولعل السبب في اتصالهما ببعضهما البعض في الظهور ببرامج الأوبرا هو أنهما معًا يشغلان برنامجًا كاملًا متسقًا لسهرة واحدة فضلًا عن تشابههما في الأسلوب، ومن الطريف أيضًا أن مؤلفيهما لم يستطيعا بعدهما كتابة أوبرا واحدة ذات قيمة، حتى يكاد لا يخرج من مؤلفاتهما سوى هاتين المسرحيتين فحسب.

والواقع أن أوبرات ماسكاني الأخيرة – مثل أوبرا "ايريس" IRIS– قد يعاد إخراجها من وقت لآخر ولكنها لم تعد تبرز في برامج الأوبرا مثل أوبرا "الفروسية الريفية".

أما طريقة أسلوب "مطابقة الواقع" في الأوبرا VERISMO، فإنه نشأ مع هذه الأوبرات القصيرة ذات الفصل الواحد، ولكنه استمر أيضًا في الأوبرات الطويلة بعد أن أعرض الجمهور عن الأوبرات القصيرة.

وكان يقدم موضوعات عن الجرائم والحياة الساقطة، وظل هذا الأسلوب يستهوي المؤلفين ورواد الأوبرا بإيطاليا، وكانوا يقبلون عليه بالحماس نفسه الذي كان يقبل به جمهور الأوبرا في عهد الثورة الفرنسية على

الأوبرات التي تعالج موضوعات الإثارة والعنف والإرهاب السياسي، مع الفارق الكبير في أن أوبرات مستهل القرن التاسع عشر كانت لا تقدم إلا شخوصًا توصم بالرذيلة وأعمال الشر وموضوعاتها عادة ما تنتهي إلى العنف والقتل والجرائم الشنيعة.

بوتشيني:

وإننا نصل كلامنا هذا ليشمل أيضًا بعض أوبرات أحد تلاميذ ماسكاني ومن أنصار طريقته إلى حد ما، وهو جياكومو بوتشيني **PUEEINI** (**1858 – 1924**)، ولكنه فاق أستاذه في الأصول الفنية لكتابة الأوبرا وفي دقة حسه المسرحي وفي براعته في اختيار الكلمات المسرحية الملائمة لأوبراته، كما أنه تمكن من بلوغ شهرة أوسع من أستاذه.

وقد استهل حياته الفنية بإخراجه أوبرا "مانوليسكو" **MANON LESCAUT** بمدينة تورينو في عام **1893**، وهي تعالج نفس قصة أوبرا ماسنيه نفسها بهذا العنوان، ولكنها أقل منها جاذبية ودقة في تصوير العواطف، ثم أعقبها في عام **1893** بأوبرا "البوهيمية" **LA BOHE'M**، وقد أصاب بوساطتها نجاحًا كبيرًا.

وكان بوتشيني على قسط عظيم من المهارة وأمكنه بذلك أن يتعلم الكثير من معاصريه كلهم، ففي أوبرا "البوهيمية" تجده يضم فيها كل أصول أسلوب "مطابقة الواقع" إلى جانب أسلوب ماسنيه العاطفي، ولكنه مع ذلك أقل منه تحفظًا في التعبير عن العواطف.

وفي عام 1900 أخرج بروما أوبرا "توسكا" TOSCA، وقد أحرز في كتابتها تقدمًا ملحوظًا في أسلوبه الموسيقي، لكن موضوع قصتها شنيع ويقوم على تصوير رذائل "المجتمع الراقي" بكل إمكانيات أسلوب "مطابقة الواقع"، فتجدون "توسكا" الغانية وقد أحبت رسامًا شهيرًا هو "ماريو" ولم يرق هذا في نظر سكاريبا SCARPIA قائد الشرطة الذي كان يريد منها أن تصبح خليلته، فدبر مكيدة لكي يقع فيها ماريو ويحكم عليه بالإعدام.

وتتظاهر توسكا بموافقتها على مصاحبة سكاريبا مقابل إخلاء سبيل حبيبها، وتضمر هى في سريرتها قتل يكاريبا عند لقائها معه وتقتله بالفعل، ويكون سكاريبا قبل ذلك قد أضمر في سريرته هو الآخر تنفيذ الإعدام في حبيبها ويوهمها بأنه لن يطلق عليه سوى مفرقعات صورية دون الرصاص القاتل، ولكنه في الواقع يتفاهم مع الشرطة على عكس ذلك، وبعد أن يقتل سكاريبا تتوجه "توسكا" للقلعة لتشهد قتل حبيبها بالفعل، وعندئذ تلقي بنفسها من أعلى القلعة، وهكذا لا تشهد في هذه الأوبرا سوى سلسلة من القتل المدبر.

مدام بترفلاي:

ولكن يوتشيني في 1904 أخرج بمدينة ميلانو أوبرا "مدام بترفلاي" MADAME BUTTERFLY، ويقوم موضوعها على موضوع كوميديا موسيقية انجليزية كانت في أوج الشهرة وقتئذ، وتعتمد قصتها على حكاية يابانية بعنوان "جيشا" GEISHA كتبها سدني جونز SYDNY JONES عام 1892.

"وبترفلاي" تقدم لنا خليطًا عجيبًا من الشخوص المسرحية المعاصرة: (ضابط بحري أمريكي وقنصل أمريكي إلى جانب شخوص يابانية بملابسهم الوطنية)، وهى أيضًا خليط عجيب من أسلوب ماسنيه العاطفي ومن أسلوب "مطابقة الواقع"، ولكنها أقل عنفًا في مواقفها الدرامية وأقل شناعة في موضوعها، ومن أجل ذلك لم ترق وقت اخراجها لجمهور ميلانو.

فسخروا منها بمسرح "سكالا" ليلة إخراجها الأول وقابلوها بأشنع عبارات الاستهجان والصفير والجلبة، لكنها عرفت من بعد ذلك كيف تشق طريقها خصوصًا عندما زالت عن جمهور الأوبرا بإيطاليا حمّى "مطابقة الواقع" وحب الموضوعات الشنيعة التي تقوم على إبراز الإنسانية في أقبح صورها، والتي لم تكن مجافية لأصول كتابة الأوبرا فحسب، بل للهدف الأساسي للفن اطلاقًا، إذ أن فن الأوبرا والموسيقى والشعر وسائر الفنون الجميلة تقوم أساسًا على موضوعات سامية، ليس من ضرورة إلى إظهار الراذائل والقبح، فالفن دائمًا يستهدف الجمال.

واليوم إننا نقبل في حماسة دائمًا على مشاهدة أوبرا "بترفلاي" ونستمتع بالاستماع إلى ألحانها المسرحية الجميلة، وحتى انتحار البطلة في ختام الرواية لا نشاهده، بل يجري من خلف ستار، ولهذا فهى لم تعد بعد في صورة "مطابقة الواقع" لأن جيلنا لا يقبل هذا النوع من الأوبرات كما لا تستسيغها الأهداف السياسية لأي فن من الفنون.

تورا ندو:

وبعد سلسلة من الأوبرات غير الهامة، التي لم تعد تظهر بصفة مستمرة في برامج المسارح، قام بوتشيني بكتابة "تورا ندو" **TURANDOT** أهمأوبراته

وأكثرها تمثيلًا، بل أقربها لنموذج الأوبرا وفق ما أسلفت ذكره "بالمقدمة" ولكنه تركها لنا غير تامة إذ عاجله الموت قبل أن يكملها فأتمها من بعد فرانكو ألفانو FRANCO ALFANO، وأخرجت لأول مرة في عام **1926** بميلانو – أي بعد سنتين من وفاته، وأخرجت أيضًا بدار القاهرة في موسم عام **1930**.

وهى تقوم على أسطورة خيالية كتبها جونزي GOZZI في القرن الثامن عشر، عن "توراندو" وهى أميرة صينية رائعة الجمال وكان الشرط الذي يفرض على من يطلب يدها أن يصل إلى حل أسئلة تلقى عليه علنًا في الفلسفة والأخلاق، وإذا أخفق في إيجاد الحلول الصحيحة لها فجزاؤه الموت.

وهى آية على فخامة الاستعراض المظهري – في المناظر والمواكب والملابس – فهناك مثلًا رداء "توراندو" وهى تجلس على عرش مرتفع ويتدلى منه "ذيل" طوله عشرة أمتار وموشي كله بالذهب ومن حولها ما لا يقل عن مائتين من الشخوص على خشبة المسرح بملابسهم الصينية الحريرية ذات الألوان الزاهية المختلفة، وهذا دون شك من المناظر الفخمة التي خلقت من أجل إبراز الطابع المظهري للأوبرا بأجلى صوره، وبهذه الأوبرا ينتهي عهد الأوبرات ذات البرامج التي تساير الذوق العام للجماهير، وبوفاة بوتشيني إذن أسدل الستار على فصل من فصول تاريخ الأوبرا الإيطالية التي كانت تخضع لمسايرة الذوق العام وفتح فصل آخر من الأوبرات العصرية، سوف يجيء الكلام عنها في معرض حديثنا عن الأوبرات العصرية.

الفصل الخامس

الأوبرات القومية

الروسية والتشيكوسلوفاكية

من المسلم به أن كل أوبرا تكتب تمثل إلى حد كبير طابع البلد الذي ينتسب إليه مؤلفها، فإن كان ألمانيا أو إيطاليا كانت هى كذلك، ولكن عندما انتشرت نماذج الأوبرا الإيطالية في القارة الأوروبية وطغت على كل ما عداها من نماذج أخرى أصبحت هذه الأوبرات تحسب من نماذج الأوبرات العالمية ومن تراث الإنسانية بأسرها.

ولكن في القرن التاسع عشر، كان من نتائج انتشار الحركة الرومانتيكية في الموسيقى أن اتجه الموسيقيون شطر الموسيقى القومية، وبخاصة ما كان منها متصلًا بالتراث الشعبي (الفولكلور)، وظهر صدى هذا في الموسيقى المسرحية وخصوصًا في نموذج الأوبرا، ويمكننا اعتبار أوبرا "القناص" DER FREISCHUTZ التي كتبها فيبر عام **1821** من طلائع النموذج القومي الألماني، لأنها تقوم على أساس من الألحان الشعبية الألمانية كما سبق أن أسلفت ذكره بالفصل الثاني.

وأما فرنسا وإيطاليا فكانت الموسيقى القومية فيهما متداخلة في طيات الأوبرات الرومانتيكية وبصورة ضمنية مستورة، كما أن العنصر القومي في تلك البلاد كان قد استعمل من قبل في نماذج "الأوبرا الهزلية" و "الأوبرا

كوميك" طوال القرن الثامن عشر حتى لم تعد الحاجة ماسة إلى إبرازها بصفة خاصة في نماذج القرن التاسع عشر.

ومع هذا فهناك بلاد أخرى كانت قوميتها نفسها – خلال القرن التاسع عشر – محتاجة إلى الظهور وإثبات كيانها للعالم، ومن أجل هذا بدأت الموسيقى في تلك البلاد تلعب في حياتها دورًا هامًا.

الأوبرا الروسية:

وتعد روسيا من أولى البلاد التي كانت قوميتها في القرن التاسع عشر محتاجة إلى البروز، ومن قبل كان فن الأوبرا بها مستوردًا كله من الخارج وخصوصًا من إيطاليا، فكانت تعتمد على نماذج الأوبرا الإيطالية: "الأوبرا الجدية" OPERA SERIA و "الأوبرا الهزلية" OPERA BUFFA على حد سواء، وكانت هذه الأوبرات متعة الخاصة من النبلاء والأشراف ورجال البلاط القيصري وحدهم دون سواهم.

جلينكا:

ولكن في عام **1836** قام "ميكاييل إيفا نوفيتش جلينكا" (**1804 – 1857**) بإخراج أولى الأوبرات الروسية "القومية" التي تقوم على موضوع روسي – سبق أن كتبه جوجول – وألحان روسية، وهى أوبرا "حياة القيصر"، وأسلوبها المسرحي من نوع أوبرات كيروبيني – التي أسلفت ذكرها – والمسماة "بأوبرات النجدة" حيث تتم نجدة البطل أو البطلة بها عادة في اللحظات الأخيرة من المسرحية، وإذن فلم يأت جلينكا من ناحية

بناء نموذج الأوبرا بأي جديد، بل إنه كان في ذلك يكتب من أحد نماذج الأوبرا الفرنسية.

ولكن ألحانه في أوبرا "حياة قيصر" كانت ذات طابع روسي واضح المعالم بالرغم من أنها لم تكن من صميم الأغاني الشعبية الروسية، وبالطبع تشتمل هذه الأوبرا على التقسيمات الغنائية التقليدية الموجودة بالأوبرات الإيطالية والفرنسية، كما يوجد بها تبادل من غناء الألحان المسرحية والإلقاء الملَّحن إلى جانب أناشيد المجموعة.

ومع ذلك كان أسلوبه الموسيقي بها غير متساو في البراعة، ذلك لأن جلينكا بالرغم مما كان له من مواهب موسيقية عظيمة، كان من جهة أخرى، على حظ سطحي من الثقافة الموسيقية الجدية، لهذا لم يكن لأوبراه أية قيمة ذاتية إلا على كونها أولى الأوبرات القومية الروسية وحسب.

وفي عام **1842** كتب أوبرا "روسلان ولودميلا" **RUSLAN ET LUDMILLA**، وقصتها مأخوذة من الأساطير الشعبية في الصيغة التي كتبها من قبله بوشكين، ومعالجتها المسرحية تجري على الطريقة الإيطالية، ولكن موسيقاها على جانب كبير من الألوان المتعددة مما أكسبها جاذبية جميلة أضفت عليها أهمية برزت بها على أوبرا "حياة القيصر".

وتعد كل هذه المحاولات من جانب جلينكا بمثابة التجارب الأولى التي انحصرت في ضرب الأمثلة على إمكان كتابة أوبرات تعالج موضوعات قومية وألحانًا قومية وحسب.

تشايكوفسكي:

أما بيوترايليش تشايكوفسكي (**1840 – 1893**) فقد كان أقل اهتمامًا من سلفه بكتابة الأوبرات القومية، ومن أجل هذا فإن أوبراته يسيطر عليها في مواضع كثيرة منها تأثره بالأسلوب الألماني، ومن جهة أخرى كان تشايكوفيسكي في موسيقاه كلها – كسائر المؤلفين الرومانتيك – يميل إلى إبراز الأثر الدرامي، حتى في سيمفونياته الست، فلا عجب إذن أن رأيناه يقبل على الكتابة المسرحية في دائرة الأوبرا والباليه على حد سواء فهي كلها من الفنون الموسيقية والمسرحية التي تتوافر على إبراز الأثر الدرامي.

وإنتاجه من الأوبرات وفير حتى يضيق حيز هذا الكتاب عن تناولها جميعًا، ولكنني سوف أتناول منها أهمها تمثيلًا لأسلوبه.

ولقد نما أسلوبه في الكتابة الأوبرالية تدريجًا، فكانت أوبراته الأولى كلها محاولات وتشتمل على بعض الكبوات من الوجهة المسرحية بالرغم من نجاحها من ناحية أخرى، فتجد أولى أوبراته : "فويفودا" **VOIVODA** (العمدة) وقد نجحت ليلة إخراجها الأول في **11** فبراير سنة **1869**، وبعد نجاحه الأول قام بكتابة أوبرا أخرى بعنوان "جنية الماء" ولكنها رفضت من المسئولين بدار أوبرا سان بطرسبرج وقتئذ ولم يخرجها بعد ذلك – ولو أنه اختار بعضًا من ألحانها وعزفت في مارس من عام **1870** ضمن فقرات برنامج حفلة موسيقية – بل أعرض عنها نهائيًا وكتب بدلًا منها أوبرا تراجيدية بعنوان "أوبريتشنيك" **OORICHNIK** أو "الحرس القيصري" وهو الاسم الذي كان يطلق على حرس القيصر "إيفان المرعب" **IVAN LE**

TERRIBLE، وهذا هو عنوان المأساة نفسها التي كتبها من قبله "لاشيتشينوف" **LASHETCHINOV** أحد كتاب المسرح الروسي، والعمل المسرحي في هذه المأساة على جانب كبير من القوة وموضوعها يليق تمامًا بالمعالجة الأوبرالية، ومع ذلك فقد جاءت كلماتها المسرحية التي أعدت من واقع هذه المسرحية على جانب كبير من الضعف مما باعد بينها وبين إصابة النجاح.

ولعل من الأسباب التي أدت إلى هذا الفشل في المكانة الأولى "مقص الرقيب" الذي أعمله وقتئذ في نصوصها حتى أضعف من قيمتها المسرحية، وكانت حجة الرقيب أنه "لا يسمح بأي مساس لهيبة الحرس القيصري حتى ولو كان هذا يتعلق بعهد بعيد وهو عهد حرس إيفان المرعب .. "ومما ساعد على فشل الأوبرا أيضًا تعلق تشايكوفسكي بتفصيلات تافهة في بعض مواضع الكلمات المسرحية بدلًا من حذفها مما زاد من الحط من قيمتها المسرحية في الوفاء بمطلوبات الأوبرا الجميلة.

أوبرا يوجين أونجين:

وفي عام **1878** قام تشايكوفسكي بكتابة أوبرا "يوجين أونجين" **EUGENE ONIEGIN** وكلماتها المسرحية مأخوذة عن قصة كتبها بوشكين وهى قصة رجل أنيق من الأشراف يحاول أن يحبس مشاعره من الانسياق في حبه لفتاة ريفية ساذجة كانت تخلص له الحب واسمها "تاتيانا" ولكنه ثار عندما تحدث عنها أحد أصدقائه المقربين إليه في استخفاف وسخرية واعتبر ذلك خدشًا لكرامته ونازل صديقه في المبارزة وقتله ثم رحل عن بلاده وطال غيابه،

وعندما عاد وجد فتاة الأمس وقد أصبحت من كبريات سيدات المجتمع الراقي بسان بطرسبرج وعندئذ وجد أن الحواجز بينه وبين مبادلتها الحب قد زالت فاندفع نحوها بكل مشاعره، لكنها صدته مع استمرارها في حبه حفظًا لكبريائها.

ولقد احتفظ تشايكوفسكي بكثير من أشعار بوشكين ضمن كلماتها المسرحية ودون إدخال التعديل عليها إلا فيما تقتضيه الظروف في النزر القليل منها للمقتضيات الأوبرالية، ومع هذا فليست تلك الكلمات المسرحية على قسط عال من الملاءمة الأوبرالية، فهى بالجملة تبدو في صورة مقطعة الأوصال، كما أن الموسيقى لا تحتفظ دائمًا في هذه الأوبرا بمستواها العالي.

ومع كل هذا لهذه الأوبرا جاذبية مسرحية عجيبة تأسر المشاهد، وموسيقاها بالرغم مما ذكرنا تستولى على المستمع خصوصًا في المواقف الدرامية المثيرة عندما تعبر عن العواطف الفياضة، ومن أجل هذا فلم تقتصر شهرتها على روسيا وحدها، بل تعدتها إلى جميع دور الأوبرا الهامة في العالم بأسره.

أوبرا "سيدة أوراق البستوني":

وفي عام **1890** كتب أوبرا "سيدة أوراق البستوني" **LA DAME DE PIQUE** وهى تمتاز بحبك مسرحي ذي أثر درامي قوي، ولكن موسيقاها ليست على حظ من الطرافة في أسلوبها، فهى تشبه المعالجة الإيطالية مع شيء من آثار الأسلوب الألماني، ولكن ألحانها المسرحية وأناشيد المجموعة فيها

روسية صرفة، وشخوصها المسرحية موزَّعة في الغناء على كل طبقات الأصوات البشرية فتجد بها أصوات الرجال موزعة على المناطق الصوتية الثلاث: العليا (تنور) والوسطى (باريتون) والغليظة (القرار BASS) كما تجد بها أيضًا المنطقتين الأساسيتين للغناء من الصوت النسائي: المنطقة العليا (سبرانو) والمنطقة الغليظة (آلتو ALTO)، وقلما تشمل أوبرا من الأوبرات كل الطبقات الغنائية للأصوات في توزيع الغناء على شخوصها المسرحية، وإننا نجد هذا بارزًا بصفة عامة في الأوبرات الروسية من كل وهو إن دل على شيء فإنه يوضح لنا تمامًا نمو الغناء في البلاد الروسية من كل الطبقات.

ومن الناحية المسرحية يمكننا القول بأن تشايكوفسكي اتبع في هذه الأوبرا الأسلوب الإيطالي "لمطابقة الواقع" VERISMO وذلك بإبرازه في المكانة الأولى الناحية الشريرة للإنسان بل وجعلها المحور الدرامي الذي يدور من حوله العمل المسرحي في الأوبرا، ولكي يتبين هذا للقارئ نسوق إليه موجز القصة:

في القرن الثامن عشر، كان هناك بمدينة سان بطرسبرنج ضابط فقير اسمه هيرمان، يهوى القمار ويغشى أنديته، ولكنه لم يكن يجرؤ على اللعب بل يكتفي بمشاهدة المقامرين لأنه كان فقيرًا، وفي أحد الأيام عندما كان بصحبة رفاقه أسر إليهم بحبه "ليزا" LISA إحدى الفتيات من الأشراف – أمها كونتيسة – ولكنه لا يجرؤ على مصارحتها بمشاعره لفقره، وفي تلك اللحظة تقدم منهم أحد الأمراء ومعه ليزا وأمها، وقدمها إليهم على أنها خطيبته فجن جنونه، وبعد انصرافهم أخبره أحد أصدقائه بأن أم حبيبته تملك سرًا عظيمًا

لأوراق اللعب تربح من ورائه أموالًا طائلة، فيغريه هذا على التودد للفتاة وبثها غرامه لعله يعرف سر الأوراق ويربح أموالًا طائلة، ويفوز على طريقها بمحبوبته.

وفي المنظر الأخير من الفصل الثاني يدخل حجرة "الكونتيسة" وكانوا يلقبونها "بسيدة الأوراق البستوني" ويطلب إليها أن تبوح إليه بسر أوراقها وعندما ترفض طلبه يهددها ويشهر عليها غدارته فتموت لساعتها من صدمة الرعب، ويزوره شبحها بعد ذلك ويسر إليه بأن الورقات الثلاثة الآتية هى ما سوف يربح من ورائها أموالًا طائلة في القمار: "ثلاثة البستوني" و "السبعة البستوني" وورقة "آلاس"، ويفرح لذلك ، ولكنه كان على موعد للقاء ليزا عند شاطئ النهر في منتصف الليل فيذهب إليها ويلاقيها ولكنه كان يتحرق شوقًا للعب القمار أكثر من ملاقاة حبيبته، ويتركها ويسرع إلى نادي القمار، ويركب اليأس "ليزا" فتلقي بنفسها في النهر منتحرة، ويلعب هيرمان القمار أولًا بالورقتين "ثلاثة" و "سبعة" ويقامر بمبالغ كبيرة ويربح بواسطتها أموالًا كبيرة ولكنه يجد في انتظار ورقة "الآس" ويخونه الحظ وعندئذ يكسبه خصمه بورقة "البنت البستوني" ويخسر كل أمواله، ومن فرط حزنه يطعن نفسه بمدية ويموت.

والخطة المسرحية لهذه الأوبرا تتوافر على إبراز الناحية الشريرة للإنسان وتنحصر في توضيح تسلط حب "هيرمان" للقمار بحيث يطغى على عاطفته النبيلة وهى حبه لفتاته "ليزا" والتي من أجلها أراد الحصول على السر المربح في القمار ليفوز بها آخر الأمر، وعندما حصل عليه تركها وآثر

المقامرة، ومن جهة أخرى أننا نشهد موت الشخوص الثلاثة المسرحية الرئيسية في هذه الأوبرا بصورة مفزعة: موت "سيدة أوراق البستوني" لساعتها من الرعب، وانتحار ليزا بإلقائها نفسها في النهر، وانتحار هيرمان بطعنه نفسه بمدية في ختام الأوبرا، وكل هذه المشاهد المفزعة تذكرنا بإسلوب أوبرات "الفروسية الريفية" لماسكاني و "المهجرين" PAGLIACCI من وضع "ليونكافاللو" و "توسكا" التي كتبها بوتشيني خصوصًا في طريقها "لمطابقة الواقع" VERISMO.

وإذن كان تشايكوفسكي أبعد المؤلفين الروس عن الاهتمام بإبراز القومية الروسية في أوبراته، بالرغم من أن ألحانه المسرحية وأغانيه للمجموعة كلها تنبع كلها من روسيا وتنطق بالروسية الصرف.

ريمسكي كورساكوف:

وتطور نموذج الأوبرا القومية بروسياوأصبح مع ريمسكي كورساكوف (1844 – 1908) نوعًا من القصص الحماسي الروسي وفي صورة الأسطورة الشاعرية.

وتبرز هذه الصورة العجيبة في أوبراه: "سيدة بسكوف" وقد أخرجت في صيغتها الأولى في عام 1873 وأعيدت صياغتها مرة ثانية فيما بين 1876 – 1878 وأعيدت صياغتها مرة ثالثة وأخرجت عام 1898.

وتتضح أيضًا هذه الصورة الشاعرية من أوبراه "ليلة في شهر مايو" (1878 – 1890) وكذلك من "غادة الثلوج" SNEGUROCKA

(1880 – 1882) و "ملادا" MLADA (1889 – 1892) و "ليلة عيد الميلاد" (1894 – 1895).

وفي أوبرا "سادكو" SADKO يعتمد إلى جانب ذلك على الأغاني الشعبية الروسية في رسم الشخوص المسرحية الواقعية وإلى أغاني يحاكي بها الطابع المحلي ليبرز بها الشخوص "الخيالية"، والمثل على هذه الأخيرة "أنشودة الفتاة الهندية" بهذه الأوبرا، فهو يعتمد على إبراز شخصية الفتاة الهندية بأنشودة من طابع شرقي يستند لحنها على مقامات شبيهة بالمقامات الشرقية.

ولكن أهم أبراته وآخرها هى مسرحية "الديك الذهبي" LE COQ D'OR (1907)، وهى أوبرا تقوم على قصة خيالية رمزية قام أصلًا بكتابتها بوشكين، وهى في صورة النقد الاجتماعي اللاذع ويرمي من وراء صورها الخيالية إلى السخرية من الحكم المطلق المستبد، ومن أجل هذا فقد منعت الحكومة الروسية إخراج الأوبرا وقتئذ، ولم يتم إخراجها إلا في عام 1910 وبعد سنتين من وفاة مؤلفها.

ولكي يستطاع تبين السخرية والنقد الاجتماعي من خلف سطور الأوبرا نورد للقارئ فيما يلي موجزًا لقصتها:

الفصل الأول – منظر بقاعة اجتماع لمجلس الوزراء بقصر الملك "دودون" ويسبق رفع الستار ظهور "المنجم" الذي يقول لنا إن القصة ولو أنها أسطورة خيالية إلا أنها تنطوي على حقائق خلفية ثابتة.

وترفع الستار على منظر للملك "دودون" وهو قلق بالرغم من كسله وانشغاله في الحروب ولا يدري ماذا يفعل من كثرة مشاغله، ومن أجل هذا

فهو يستشير ولديه الأميرين جيدون وأفرون إلى جانب مستشاريه والجنرال بولكان ويرفضوا أن يقدموا له المشورة، وعندئذ يدخل "المنجم" ويعطي الملك "ديكًا ذهبيًا" سوف يصبح عند الخطر منذرًا بوقوعه، ويعرض الملك على "المنجم" أن يطالب ما يشاء في مقابل ذلك وفي أي وقت يشاء.

وما إن يستريح الملك من مشاغله حتى يخلد إلى ملذات الأكل والشرب والراحة والنوم، ولكن الديك الذهبي يصيح منذرًا بالخطر، فيرسل الملك ولديه للحرب، ولكنه يصيح مرة أخرى فيذهب دودون إلى الحرب مكرها.

الفصل الثاني – منظر بممر صخري أثناء الليل.

يجد دودون ولديه مقتولين، وعند بزوغ الفجر يلمح مخيمًا أنيقًا وتخرج منه الملكة "سيماخة" وتغريه على الرقص معها وتأسره بغنائها وتعده بالزواج منها.

الفصل الثالث – منظر شارع أمام قاعة اجتماعات المجلس.

يعود الملك دودون في موكب فخم مع ملكته – وتبدو عليها أمارات الضيق من هذا الملك العجوز، فيقابله "المنجم" ويطلب اقتضاء مكافأته الموعودة وهي "الملكة" وعندئذ يثور الملك ويضرب المنجم ويقتله، وفي تلك اللحظة يقصف الرعد ويخيم الظلام ويصبح "الديك" مرة أخرى منذرًا بالخطر، ولكنه يطير نحو الملك وينقر الملك حتى يموت، ويزداد مع هذا قصف الرعد والظلام حتى يختفي كل من على المسرح، وتسمع حينئذ ضحكات،

وعندما يعود الضوء مرة أخرى تكون الملكة المنجم قد اختفيا، ولا تبقى إلا جموع الناس، وهى حزينة على اختفاء الملكة.

الختام – وبعد إسدال الستار يظهر "المنجم" مرة أخرى ليقول لنا إن كل ما دار على المسرح كان من أوهام الخيال إلا شخصيته وشخصية الملكة فهى من واقع الحياة.

وفي هذه العباراة الأخيرة تتبين أيها القارئ مدى السخرية اللاذعة التي تقوم عليها قصة الأوبرا.

وموسيقى كورسا كوف آية على البراعة في الأغاني الشجية وفي التوزيعات الأوركسترالية ذات الألوان المتعددة فهناك مثلًا صياح الديك الذهبي يعبر عنه طويل وعال من الأنغام التي يتوافر على أدائها "النفير" في صورته العسكري الجهوري، ويتكرر هذا النداء في كل مرة يصيح فيها الديك منذرًا بالخطر.

بوريس جودونوف:

كتب موديست بتروفيتش موسورجسكي (1839 – 1881) أوبرا "بوريس جودونوف" عام 1869 ولكنها لم تخرج لأول مرة إلا في عام 1892 بمسرح "ماريا" بمدينة سان بطرسبرج.

وهى تعد نقطة تحول هامة في تاريخ تطور نموذج الأوبرا من حيث إنها أولى الأوبرات التي امتازت بتغليب أهمية الغناء المجموعي أكثر من الغناء الفردي، وهى تشتق هذه الميزة من الطابع الشخصي للروس، كما تجدد إطارها مواد من الأغاني الشعبية الروسية، ومن الوجهة المسرحية الأوبرالية

تبلغ القمة وتفوق ما عداها من الأوبرات الكبرى في الميزة الاستعراضية الكبرى، ومشهد المنظر الثاني الذي يصور فناء الكرملين ومن خلفه جناح القيصر وموكب التتويج يمر من فوق المسرح من أكبر المناظر الاستعراضية التي عرضت في الأوبرات، كما أن منظر "الثورة" التي أشعل نارها راهب انتحل شخصية "ديمتري" ولي العهد الشرعي الذي كان قد قتله من قبل بوريس ليخلو له الجو لإرتقاء عرش قيصر الروس، له من المناظر الواقعية الضخمة التي تبرز بحيويتها من خلال "الحائط الرابع المسرحي" وكأنها صورة من واقع الحياة، ويستغل مسورجسكي في كلا المشهدين غناء المجموعة، ويسند إلى مجموعة المنشدين فيهما دورًا أساسيًا كشخصية من الشخوص المسرحية الهامة التي تقوم بدور كبير الأهمية في العمل المسرحي، وفي الأوبرات السابقة بما فيها مسرحيات الدراما الموسيقية الفاجنرية لم يبلغ فيها غناء المجموعة مثل هذه الأهمية الدرامية، وبهذه الصورة الفعالة في العمل المسرحي، ومن الوجهة الموسيقية أيضًا لم يقم أي مؤلف موسيقى قبله بكتابة مثل هذه الأناشيد الهامة ولم يدعها تسيطر على موسيقى الأوبرا، وتتغلب في الأهمية على الغناء المسرحي الفردي كما فعل مؤلف أوبرا "بوريس".

الكلمات المسرحية ومصادر القصة:

وتتألف هذه الأوبرا من "مقدمة" **PROLOGUE** وأربعة فصول، وفيما عدا الفصل الثاني فتشتمل مقدمتها وكل فصل من فصولها على منظرين.

وقام بوضع كلماتها المسرحية كارامازين من واقع مسرحية كتبها شاعر روسيا بوشكين ومسرحية بوشكين الأصلية لا تبدو في صورة مقسمة إلى

فصول مثل مسرحية الأوبرا، وإنما في أربعة وعشرين منظرًا، إليك موجزها في تسلسلها الأصلي:

(1) بقصر الكرملين: (في اليوم العشرين من شهر فبراير سنة 1598) يناقش كل من الأمير شويسكي وفوروتيكسي (وكلاهما من غير المعجبين ببوريس) في مسألة رفضه تاج روسيا.

(2) بالميدان الأحمر: يظهر الشعب استياءه من رفض بوريس جودونوف للعرش، وعندئذ يطلع رئيس سكرتارية الكرملين ويطلب إلى النبلاء وعامة الشعب أن يقدموا التماسًا إلى بوريس يطلبون فيه عدوله عن رفضه للتاج.

(3) بدير نوفو ديفتشي لا يزال الناس يبكون رفض بوريس، لكنهم بمجرد علمهم بعدوله عن رفضه للتاج يصفقون ويهتفون.

(4) بالكرملين: يستقبل بوريس النبلاء ويحييهم وبعد خروجه بصحبتهم يبقى كل من الأمير شويسكي وفوروتينسكي يهمسان معًا.

(5) في حجرة صغيرة بدير شودوف (عام 1603)، يكتب الراهب بيمين مذكراته التاريخية، ويحفزه شاب حديث العهد في الرهبنة اسمه جريجوري، على أن يقص عليه حكايته مقتل ديمتري ولي عهد القيصر في عام 1591.

(6) في قصر البطريق: يبلغ رئيس رهبان دير شودوف البطريق أن الراهب جريجوري قد فر من الدير، وأعلن أنه سوف يعود في يوم ما ويتقلد حكم البلاد في موسكو.

(7) في قصر القيصر: يظهر بوريس يتحدث إلى نفسه (مونولوج) وقد أثقلت كاهله المصائب التي توالت على أسرته وعلى امبراطوريته، وفي النهاية يفلت الزمام من السيطرة على ضميره الآثم بشأن مقتل ولي العهد، ويتضح له هول تلك الجريمة الشنعاء في صورة كابوس يراوده دائمًا في نومه بصورة "أطفال تغطيهم الدماء" ويفزعه.

(8) في حانة على الحدود الليتوانية: جريجوري بصحبة اثنين من الرهبان المشردين – فارلام وميسيل – بينما البوليس يجد في البحث عن الراهب جريجوري، ويستطيع هذا الأخير الإفلات منهم ويلوذ بالفرار.

(9) في منزل الأمير شويسكي، يروي أحد الشبان للأمير شويسكي أن ولي ديمتري (وهو في الحقيقة الراهب جريجوري الهارب) ظهر في بولنده، وبأنه يجمع الأنصار والأعوان من بولنده، ومن المتذمرين من بين أهل موسكو.

(10) في قصر القيصر: حيث بوريس مع طفليه فيودور وكسينيا فيدخل شويسكي ويبلغه بأخبار ظهور ديمتري المزيف.

(11) في منزل فيزنيوفسكي بمدينة كراكوف (بولنده): يظهر ديمتري المزيف (جريجوري) ومعه بعض المهاجرين من موسكو ويتحدث مع الأب الكاثوليكي شيرنيكوفسكي في خطبته لأميرة بولندية.

(12) في قلعة فويفودا بمنيسيك: ترتدي مارينا ابنة منيسيك أفخر ثيابها، لكي تلاقي خطيبها ديمتري (أي جريجوري).

(13) في شقة من القلعة المذكورة: يتحدث فيزنيوفسكي وآخرون بشأن تفاهة شخصية خطيب مارينا.

(**14**) بجوار نافورة بالحديقة في الليل: لا يقوى الخطيب على خداع محبوبته فيعترف لها بأنه لا يعدو عن كونه راهب فارًا، ولكن "مارينا" وقد غمرها الطموح لأن تصبح قيصرة روسيا تشجعه بالعكس على المضي في خداعه.

(**15**) بمكان ما على الحدود الليتوانية (**16** من أكتوبر **1604**): يعبر مدعي العرش وجنوده حدود روسيا.

(**16**) "بالدوما" **DOUMA**: يروي البطريق لبوريس والنبلاء قصة الراعي الأعمى الذي أبصر عندما ألقيت عليه مخلفات ديمتري القتيل، ويقترح استحضار هذه المخلفات وعرضها على الناس حتى يؤمنوا بأن المطالب بالعرش تحت ستار اسم ديمتري هو في الحقيقة رجل مخادع.

(**17**) في سهل بالقرب من نوفوجورود (**21** ديسمبر **1604**): تولي قوات بوريس الإدبار أمام زحف جنود ديمتري المزيف.

(**18**) بميدان كاتدرائية البازيليك بموسكو: يخرج بوريس من الكتدرائية بعد سماعه اللعنة من المصلين على المطالب بالعرش، ولكنه عند خروجه يكشف سره رجل من العامة، ويعلن أنه قاتل.

(**19**) سيفيرسك: يقوم المدعي بالعرش باستجواب أحد الرجال ممن وقعوا في أسره.

(**20**) في إحدى الغابات (**31** من يناير **1605**): يظهر لمطالب بالعرش بعد أن خسر إحدى المعارك.

(**21**) في قصر القيصر: بوريس مع الجنرال باسمانوف المنتصر، ويحمل الجند بوريس وهو في شدة المرض، ويوصي هذا الأخير باسمانوف والنبلاء بابنه فيودور ثم يموت.

(**22**) في مخيم: يقتنع باسمانوف بالانضمام إلى المطالب بالعرش.

(**23**) بالميدان الأحمر: يهلل الناس لديمتري (المزيف).

(**24**) في منزل أسرة جودونوف بالكرملين: يقتحم أتباع ديمتري (المزيف) المنزل ويعلو الصراخ منه ويعلن أحد الضباط انتحار كل من أرملة بوريس وابنه، ويطلب إلى الناس أن يهتفوا بحياة القيصر ديمتري إيفانوفيتش، ولكن الناس يظلوا واجمين دون أن يهمسوا بالكلام وكأن على رؤوسهم الطير.

والكلمات المسرحية التي وضعت للأوبرا اختصرت بالطبع كثيرًا من هذه المشاهد التي تبدو وكأنها مذكرات تاريخية مفككة الأوصال، كما أضيفت إليها بعض المشاهد الجديدة لتفصيلات أخرى ورد ذكرها عرضًا في نصوص بوشكين، وذلك لمقتضيات الإخراج الأوبرالي.

وظهرت الصيغة الأولى للكلمات المسرحية عام **1872** وقام بتلحينها مسورجسكي، ولكن تبين له ولكثير من النقاد، من أمثال ستاسوف، وغيره، أنها طويلة ومفككة الأوصال أيضًا قبل مصدرها الاصلي ولهذا عمل مسورجسكي على اختصار كثير منها بمشورة ريمسكي كورسا كوف الذي قام بإدخال تعديلات كثيرة على موسيقاها وعلى الخصوص فيما يتعلق بالتوزيع الأوركسترالي، وظهرت "بوريس جودونوف" في صيغتها النهائية

عام **1874** وقد تناول الاختصار حذف أجزاء غنائية أيضًا إلى جانب ما تناوله من حذف أجزاء من الموسيقى.

واليوم ينقسم المخرجون على أنفسهم فيما يتعلق بالصيغتين فترى البعض منهم يحبذون الصيغة المطولة؛ بينما آخرون يؤثرون الصيغة المختصرة التي عرفت بصيغة ريمسكي كورساكوف وكانت متعتنا بها شائقة، ولم أتبين فرقًا كبيرًا عندما رأيتها أيضًا بعد ذلك ببضع سنوات في أوبرا "كافنت جاردن" بلندن في الصيغة المطولة.

وقام مسورجسكي من بعد "بوريس" بكتابة عدة أوبرات أخرى أهمها "كوفانشينا" ولكنها مع ذلك لم ترق إلى تلك الرفعة التي وصلت إليها "بوريس"

بورودين:

وكان للنجاح الذي حققه أوبرات "بوريس جودونوف" خارج روسيا فبالرغم من النقد المجفف القاسي الذي تعرضت له في بلادها وكان من أكبر الحوافز على أن يقوم عبقري روسي آخر بكتابة أوبرا أخرى تعد من نظائرها إذ قام الكسندر بورودين (**1833 – 1887**) في عام **1877** بكتابة أوبرا "الأمير إيجور" **PRINCE IGOR** وهي ثاني الأوبرات القومية الروسية التي حازت إعجاب العالم في عصرها وانتقلت بذلك فجأة من النطاق القومي المحدود إلى التراث العالمي الخالد.

ويختلف أسلوب بورودين عن أسلوب سلفه مسورجسكي في أنه يمتاز بقربه من الطابع الشرقي في أوبراته، وببروز الميلودية ذات الصياغة الشرقية والطابع الشجي الساحر، بالرغم من كونها في ذلك لا تتعدى نطاق أصلها السلافي.

وقد قام بورودين بنفسه بوضع الكلمات المسرحية لهذه الأوبرا، واشترك معه الناقد الروسي ستاسوف في إبداء بعض المقترحات بشأنها وهى تشتمل على "مقدمة" **PROLOGUE** وأربعة فصول، نجملها فيما يلي:

المقدمة – منظر في ميدان السوق بمدينة بوتفيل في عام 1185

يتأهب الأمير إيجور لشن حملة على قبيلة بولفوتسي **POLVOTSY** بالرغم من تحذير زوجته ياروسلافنا من أن كسوفًا شمسيًا وشيك الحدوث سوف يكون نذير شر له، ولكن إيجور يرحل وبرفقته ابنه فلاديمير ويعهد إلى الأمير جاليتسكي حماية المدينة في غيبته، وكان هذا الأخير من غير الأمناء المخلصين.

الفصل الأول – المنظر الأول: فناء بمنزل الأمير جاليتسكي.

يستطيع جاليتسكي اجتذاب الناس حوله، ويعاونه في ذلك كل من سكولا وإيروشكا بعد أن فر من جيش إيجور، وقد حضرت بعض البنات للأمير تشكين من أن رجاله قد اختطفوا فتاة ويرجونه أن يدعهم يعيدونها لأهلها ولكنه يسخر منهن ولا يجيبهن إلى طلبهن.

المنظر الثاني: حجرة بمسكن ياروسلافنا.

تتوجه الفتيات بشكايتهن إلى ياروسلافنا لإعادة الفتاة المخطوفة وتستجوب ياروسلافنا جاليتسكي الذي يسخر منها بكلمات الاحتقار وعندئذ تطرده من منزلها.

وتجيء أخبار سيئة عن المحاربين مؤداها أن إيجور وولده فلاديمير وقعًا في الأسر، وأن جيش البولفتسيين في طريقه لمهاجمة المدينة، ولكن الزعماء يقطعون العهود على الدفاع عن مدينتهم وعن ملكتهم.

الفصل الثاني – منظر في المساء بمعسكر البولفتسيين.

يقع فلاديمير بن إيجور في حب كونتشا كوفنا – ابنة خان كونتشاك زعيم البولفوتسيين الذين أسروهم، ولا يجرؤ على البوح بحبه لأبيه، ولكن الفتاة تحبه وتثق في موافقه أبيها على الزواج منه.

ويجيء أوفلور أحد أعوان "خان" ويعرض على إيجور تدبير أمر هربه لكنه يرفض ويجد في ذلك ما ينافي الشرف، ويقترح "خان" بنفسه إطلاق سراح إيجور بشرط ألا يتعرض لجيشه مرة أخرى ولكنه يرفض، ومع ذلك يأمر "خان" بإحضار الراقصين والمنشدين لتسلية الاسرى، وهذه فرصة لمشاهدة الرقصات البولفوتسية والإنشاد المجموعي التي تبرز بصفة خاصة من موسيقى هذه الأوبرا، حتى إنها أصبحت تظهر دائمًا في فترات برامج الحفلات الموسيقية إلى جانب ظهورها في تمثيل الأوبرا.

الفصل الثالث – منظر بأحد أقسام المعسكر.

يذعن إيجور لاقتراح أوفلور ويهرب لكي ينفذ المدينة من الأعداء، ولكن فلاديمير يمنع من الهرب بضغط من كونتشا كوفنا، ويثور البولفوتسيون لهرب إيجور ويطلبوا قتل ابنه فلاديمير ولكن "خان" لا يقبل، وبدلًا من ذلك يزوجه من ابنته التي يحبها وتحبه.

الفصل الرابع – منظر ميدان بمدينة بوتفيل.

يعود إيجور إلى زوجته، ولكي ينجو كل من ايروشكا وسكولا من عقاب إيجور ينضموا إلى حشود الناس ويهتفون معهم بعبارات الترحيب بإيجور وزوجته.

والأوبرا لا تعالج المأساة كما أنها توضح بشخوصها المسرحية لونًا من بطولة الماضي التي تتسم بكل سمات النبل حتى في معاملة الأسرى وفي تقدير الأبطال من الأعداء، كما يتأيد هذا من شخصية "خان" زعيم البولفوتسيين ومن شخصية "ايجور" على حد سواء، فهي في الواقع من شخوص الأساطير الشعبية التي تمجد البطولة إلى جانب النبل والكرم.

والمناظر بهذه الأوبرا آية على الفخامة خصوصًا منظر حفلة الرقص وغناء مجموعة المنشدين مما يزيد في جاذبية هذه الأوبرا من الوجهة المسرحية ومن الوجهة الموسيقية على حد سواء.

ولم تقم هنا أية عقبات في صياغة موسيقاها أو في وضع كلماتها المسرحية فقد قام بهما بورودين خير قيام وكان موسيقيًا محنكًا في صنعته الموسيقية فلم تعوزه معونة ريمسكي كورسا كوف أو غيره.

ولكنه توفى قبل أن يتم الأوبرا وأكملها من بعده جلازونوف وريمسكي كورسا كوف.

تشيكوسلوفاكيا:

وتشيكوسلوفاكيا هى أيضًا من البلاد التي كانت قوميتها في القرن التاسع عشر محتاجة إلى البروز والانطلاق، خصوصًا وأنها ظلت فترة طويلة ترزح تحت نير الاحتلال الأجنبي، لهذا كانت الموسيقى أيضًا تلعب دورًا هامًا في حياتها، وكانت الأوبرا بهذه البلاد فنًا مستوردًا من ايطاليا ومن المانيا ومتعة خاصة كذلك للأشراف والنبلاء.

وإذا كان الاحتلال الأجنبي لهذه البلاد قد ترك آثارًا سيئة في نفوس التشيكوسلوفاك فإن الأوبرات المستوردة على العكس تركت أساليبها التي لم يستأ منها المؤلفون من أهل البلاد بل ترسموا خطاها وتأثروا بها في كتابتهم الأوبرالية، وأهم هذه الأساليب، أسلوب الأوبرا الإيطالية: الأوبرا الجدية والأوبرا الهزلية على حد سواء إلى جانب أسلوب الدراما الموسيقية الفاجنرية.

ولكنهم فضلًا عن كل هذه المؤثرات التي نقلوها إلى أسلوبهم في كتابة الأوبرات قد عادوا إلى أساطير بلادهم وإلى قصص البطولة القومية وإلى عاداتهم وتقاليدهم وإلى أغانيهم ورقصاتهم الشعبية ونقلوها أيضًا إلى نموذج الأوبرات التي كانوا يعالجونها، وكل هذا بأسلوب عال وفن مسرحي ذي صفات مظهرية كبيرة.

اوبرات سميتانا:

ويبرز على رأس هؤلاء المؤلفين بيدريش سميتانا (1824 – 1884) الذي كتب عدة أوبرات قومية اشتهرت من بينها فقط أوبرا "الخطيبة المباعة" PRODANA NEVESTA بأوروبا وأمريكا، مع أن الأوبرات الأخرى غيرها لا تمثل في المسارح التشيكية وحسب بل أيضًا بدور الأوبرا الألمانية حيث تتمتع بكامل حيويتها إلى اليوم، إلا أننا لا نعرف عنها إلا النذر القليل، لهذا لزم التنويه عن أهمها.

ففي عام 1866 أخرجت أولى أوبراته "البراندانبرجيون بيوهيميا" BRANIBORI U CECHACH، وهى تقوم على قصة مثيرة يحكمها عنصر الإثارة منذ مستهل مقدمتها الموسيقية القصيرة حتى ختام فصلها الأخير بنشيد قوي من أناشيد المجموعة، وهى تتسلط بذلك على مشاعرنا ونحن نتتبع عملها المسرحي الصارم العنيف.

وتدور حوادث قصتها في القرن الثالث عشر عندما كان البراندانبرجيون يهددون "بوهيما"(تشيكوسلوفاكيا القديمة .. CECHACH) بالغزو ويتآمرون عليها بمساعدة أحد الخونة "تاونزمارك".

ولكن الأوبرا تشتمل أيضًا في صلبها على قصة غرامية ذات "نهاية سعيدة"، وتقدم لنا كذلك شخصية مسرحية شائقة لأحد المغامرين ممن يهيمون دائمًا على وجه الأرض.

وتبرز آثار الفاجنرية من أسلوبها الموسيقي ومن معالجتها المسرحية حتى لتبدو بأنها صممت على نمط "الدراما الموسيقية" التي لا تشتمل على

التقسيمات الغنائية، ومع ذلك فإننا نجد بها أناشيد للمجموعة على جانب كبير من الطرافة والقوة في صياغتها، كما أن موسيقاها تعتمد على عدة ألحان ورقصات تشيكوسلوفاكية شعبية.

أوبرا "الخطيبة المباعة"

وثاني أوبراته وأوسعها أوبرا "الخطيبة المباعة"، وقد أخرجها أيضًا في عام **1866**، وقام بوضع قصتها وكلماتها المسرحية نفس واضح القصة والكلمات المسرحية لأوبراه الأولى.

وهذه الأوبرا تعتمد اعتمادًا مطلقًا على تتبع كلماتها المسرحية في نصها التشيكوسلوفاكي حتى أن إخراجها في صيغ مترجمة كان دائمًا سببًا في فقدانها تلك "النكهة" التشيكوسلوفاكية التي تنبعث من موسيقاها وتضفي عليها سحرها وجمالها.

إذ طالما تستدعي مقتضيات الترجمة للكلمات المسرحية إدخال التعديل على تشكيل عباراتها الموسيقية نتيجة لأن الموسيقى مقاسة أصلًا على كلمات النصوص الأصلية بما فيها المقاطع المشدّدة والمقاطع غير المشدّدة، وفي هذا دون شك ما يغير صورة الموسيقى وبالتالي يفقدها طابعها الأصلي، وإنني لا أرمي من وراء ذلك إلى أن أصدر حكمًا إجماليًا على ترجمة النصوص الغنائية وعلى استحالة مطابقة الترجمة للموسيقى الأصلية من حيث مطابقة الكلمات للموسيقى[1]، ولكن فيما يتعلق بترجمة النصوص التشيكية لأوبرا "الخطيبة

---

[1] إنني أذكرها بمزيد من الثناء والتقدير تلك الجهود الكبيرة التي بذلها الأستاذ عبد الرحمن الخميسي في ترجمته العربية للكلمات المسرحية لأوبريت "الأرملة الطروب" التي وضع موسيقاها فراتنس ليهار، وكذلك ما قام به من قبله كل من المرحوم كامل كيلاني في ترجمة أجزاء من أوبرا "لاترافياتا" لفردي، والدكتور ابراهيم رفعت الذي ترجم نصوص هذه الأوبرا نفسها كاملة، وقد اقتطفت منها أجزاء أخرجت في حفلة موسيقية خاصة في الصيف الماضي بإشراف وزارة الثقافة والإرشاد القومي (الإقليم الجنوبي) التي تهتم بترجمة الأوبرات إلى جانب نشر مؤلفات الموسيقيين العرب.

المباعة" نود أن نشير إلى أن اللغة التشيكية تشتمل على مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة من نوع خاص فضلًا عن اشتمالها أيضًا على الكثرة الغالية من المقاطع الساكنة مما تصعب استساغته بالنسبة للأجنبي على هذه اللغة الأصلية، فما بالنا بتطابقها فوق ذلك والموسيقى المقاسة على الكلمات التشيكية الأصلية.

وموسيقى "الأفتتاحية" بهذه الأوبرا تنشر جوًا من البهجة المتلألئة التي تنمو رويدًا رويدًا من أنغام سريعة تتوافر على أدائها الوتريات الأوركسترالية حتى تتضخم وتصبح انفجارًا هائلًا من المرح العام لتمهد إلى المنظر الذي سوف يدور بالفصل الأول من الأوبرا.

وعندما ترفع الستار عن الفصل الأول يبهرنا منظر ممتع لقرية تشيكية في يوم احتفال متألق، وقد تجمع الفلاحون في ساحة رحبة بملابسهم الزاهية الألوان والشمس تسطع من خلفهم على الأراضي الخضراء فتكسبها مزيدًا من البريق والتألق.

وينشد هؤلاء الفلاحون نشيدًا بهيجًا مطلعه: "هلموا ياصحاب .. فيوم البهجة قد أقبل ..." وقد أصبح الآن هذا النشيد من الأناشيد الشهيرة، ويستمر الناس في مرحهم واحتفالهم إلا فتاة اسمها ماجينكا كروسينوفا، يستبد بها الحزن فتلزم الصمت ولا تشارك الناس فرحهم، إذ سوف يزورها اليوم خطيبها الذي اختاره لها والداها رغمًا عنها وبالرغم من أنها تحب فتى آخر اسمه "ينيك" JENIK وهى تتحدث إليه بشأن هذه الزيادة، فيقسم لها فتاها على إخلاصه لحبها "وبأنه قد يضحي بحياته ويؤدع الدنيا من أجل بقاء

حبه لها .. " ومن بعد يعلم "ينيك" بأن خطيب "ماجينكا" هو ابن "متشا" أحد المزارعين الأثرياء بالقرية المجاورة، وبعد وداع بين العاشقين يخلو المسرح ليدخل إليه من بعدهما "وسيط الزواج" "كيكال" ويتحدث عن محاسن "العريس" فاسيك ويشير إلى شروط الزواج التي قام بإعدادها، وبينما تدور المساومة فيما بين أفراد أسرتي العروسين تتقدم ماجنكا منهم وتخطف وثيقة الشروط وتمزقها في ثورة من الغضب وتطؤها بقدميها، وتعترف صراحة بأنها تهيم بحب فتى آخر اختارته لنفسها زوجًا، وهنا تبلغ ذروة العمل المسرحي في الفصل الأول ويصاحب هذا العمل رقصات "البولكا" من جموع الفلاحين وكأنهم يؤيدون بذلك نصر ماجنكا، ويختتم هذا الفصل.

ويرفع الستار في الفصل الثاني عن منظر حانة فسيحة جلس بها شبان مرحون من حول المناضد ينشدون الأغاني في مداح الشراب، وكان من بينهم "ينيك" و "كيكال" يشربان معًا، فيشرب الأول نخب الحب الفتي، بينما يشرب الثاني نخب سطوة المال وينخرط الشبان في رقص تشيكي نشيط ومتلألئ وهو رقص "فوريانت" **FURIANT** الشعبي وبه يختتم هذا المنظر الأول من الفصل الثاني.

ومن بعد يدخل فاسيك ونتبين من طابع اللحن الدال على شخصيته (وهو لحن منقطع في أنغامه ساذج في طابعه) – أنه رجل ساذج ومتردد في كل ما يأتيه من أعمال، ومما ينشده لنا من أغاني نعلم أنه مقبل على الزواج لمجرد إرضاء والديه وحسب، وعندئذ تسمعه ماجنكا وكانت قد دخلت منذ برهة ولكنه لم يكن يعرفها، وتستغل ماجنكا هذا في تدبير أمر لصالحها، فتغتنم

فرصة عدم تعرف فاسيك عليها وتقنعه بالعدول عن الزواج من "ماجنكا" لأنها لا تحبه وسوف تمكر به ويصيبه منها شر مستطير، وما عليه إذن إلا أن يبحث عن فتاة أخرى يتزوج منها، وما برحت تحذره منها حتى تحمله في آخر الأمر على أن يقسم على عدم الزواج من ماجنكا كروسينوفا.

وبمجرد أن تخرج ماجنكا وفاسيك من المسرح يدخله كيكال بصحبة ينيك ويطلب إليه أن يعده بالإعراض عن الزواج من ماجنكا، ولكن ينيك يسخر منه، وفي آخر الأمر يقبل أن يوقع وثيقة يقرر فيها قبوله زواج ماجنكا من ابن "ميتشا" (ولا يذكر اسم هذا الإبن) وفي مقابل ذلك يشترط حصوله على ثلاثمائة قطعة من النقود الذهبية يتسلمها من كيكال سمسار الزواج، ويقبل كيكال هذه الشروط دون أن يتطرق إليه أدنى شك في نوايا ينيك، ويسرع في إحضار الشهود ليوقع هذا التعاقد معه، وفي أثناء غياب السمسار يدعنا ينيك نتبين بأنه ثابت على حبه لماجنكا وأن هذا التعاقد هو مجرد حيلة سوف يقع في حيائلها السمسار.

وفي ختام هذا الفصل يدخل الفلاحون ليشهدوا توقيع هذا العقد، ويعصف الأوركسترا بألحان "المقدمة" مما يخلق جوًا مثيرًا حيث يسخط الفلاحون على موقف ينيك بينما نراه غير قادر مؤقتًا على الدفاع عن موقفه.

ويزداد حبك العمل المسرحي تعقيدًا في الفصل الثالث، ويستهل هذا الفصل بمنظر فاسيك وحيدًا وهو يبكي خوفًا من بطش ماجنكا، ولكنه يفيق من أشجانه عندما يسمع المزامير والأبواق والطبول تتقدم فرقة من الممثلين وهى تقترب من القرية إلى أن تصل إلى الساحة وتقف ويعلن رئيسها بأنهم

سوف يقومون بالتمثيل فيما بعد، وتقوم الفرقة على الفور ببعض تجارب على الأداء، وهنا نشاهد رقصات "سكوشنا" **SKOCNA** ذات القفزات والدورات السريعة، وينشرح فاسيك من كل هذا ويراه رئيس الفرقة والراقص إيزميرالدا فيعرضا عليه أن يقوم بتمثيل إحدى الشخوص المسرحية بدلًا من أحد الممثلين، وهو شخصية الدّب.

وبعد انتهاء هذا المنظر يدخل "ميتشا" و "هاتا" لأول مرة وهما يرتديان ملابس أثرياء القرويين ويصاحبهما كيكال، ويحاولون جميعًا حمل فاسيك على توقيع وثيقة زواجه من ماجنكا قد عملت بتوقيع ينيك اتفاقه مع كيكال ولكنها لا تريد تصديق أنباء خيانة ينيك لعهده لها، وفي الأوركسترا نستمع في تلك اللحظة إلى لحن يشير من طرف خفي بأنغام الوتريات ذات الأصوات المقنعة إلى اللحن المسرحي الذي غناه ينيك في الفصل الأول عندما كان يقسم على وفائه في الحب لماجنكا، ونستمع إلى ماجنكا الآن وهى تقول لقد أقسم لي على الإخلاص في الحب والتضحية في سبيل ذلك، ويستسلم الجميع إلى لحظة من لحظات الحزن يقطعها كيكال وهو ينادي فاسيك، الذي يكون قد عرف ماجنكا على أنها تلك الفتاة الجميلة التي قابلته في ألحانه من قبل وحذرته من الزواج بخطيبته، ويقبل عليها فيسر من ذلك والداه وخصوصًا وهما لا يعرفان ما دار بينه وبينها من قبل من حديث ويظنان أنه سوف يقبل الزواج من ماجنكا الآن، ولكن ماجنكا تبدو مع ذلك وقد تملكها الفزع والحزن وينعكس هذا على الآخرين ويسود المسرح لحظة من لحظات الحزن، وعندما يخلو المسرح من الجميع، وتظل ماجنكا وحيدة مع أشجانها وهى

تعجب من خيانة حبيبها، يدخل ينيك وتبدو عليه أمارات المرح، ويزيد من المواقف تعقيدًا ويضاعف من شكوكها نحوه أنها لا تتبين بعدما يدبره في الخفاء، وكذلك يظل هذا التدبير مستورًا على المشاهدين، وعندئذ يدخل كيكال ويخبر ينيك بأنه سوف يتسلم النقود عندما يتم زواج ماجنكا من ابن ميتشا، وعندما يوجه السمسار سؤاله إلى ينيك فيما إذا كان يقبل أن تتراوح ماجنكا من ابن ميتشا، يرد عليه بالإيجاب، فيزيد الموقف توترًا من جانب ماجنكا ومن جانب الفلاحين المجتمعين، ولكن السمسار يذهب على الفور للبحث عن الشهود لإتمام الزواج وعندئذ يكشف ينيك عن سره ويقول إنه أيضًا له الحق في الزواج بماجنكا لأنه ابن ميتشا وقد طردته زوجة أبيه منذ زمن طويل وظل طوال حياته يشق طريقه في الحياة وحيدًا، وعندئذ تفرح ماجنكا ويظهر فاسيك لا في ملابس العرس وإنما مرتديًا ملابس "الدب" للتمثيل مع فرقة الممثلين، مما يعجل بقبول والده زواج ابنه ينيك من ماجنكا ويبارك هذا الزواج وعندئذ تختتم الأوبرا بهذه النهاية السعيدة.

وتتبع هذه الأوبرا التقاليد الإيطالية في التقسيمات الغنائية إلى عدة فقرات كما أن أخراجها المسرحي يتبعها أيضًا، ومما يزيد في جاذبية الأوبرا استغلال سميتانا فيها للرقصات والأغاني الشعبية التشيكية، فهى فضلًا عن إضفائها طابعًا قوميًا للمسرحية فإنها تزيد أيضًا من صفاتها المظهرية العظيمة، ومن أجل هذا فهى الوحيدة من أوبرات سميتانا التي خرجت من النطاق القومي والمحلي العالمي، وخلدت اسم مؤلفها خارج حدود بلاده.

"داليبور":

وفي عام 1868 أخرج سميتانا أوبرا تراجيدية تعد قصتها نظيره "فيدليو" التي كتبها بتهوفن من قبل، ولكن أسلوبها الموسيقى لا يتصل إطلاقًا بأسلوب بتهوفن وإنما يحمل في طياته آثار الفاجنرية، ومن أجل ذلك لقيت هذه الأوبرا مقاومة من جمهور التشيك ومن المسئولين الذين كانوا يقاومون قاجنر والفاجنرية.

ومع هذا فلم تكن آثار الفاجنرية بهذه الأوبرا واضحة في معالجتها المسرحية وإنما في بعض مواضع من أسلوبها الموسيقي خصوصًا في التوزيعات الأوركسترالية.

وفيما يلي موجز قصتها:

يرفع الستار عن حشد من أتباع الفارس داليبور وهم في انتظار وصول الملك فلاديساف الثاني وقضاته لكي يصدروا حكمهم بشأن داليبور لأنه هاجم قلعة بلوشكوفيسي وقتل قائدها وأتلف استحكاماتها، ويصل الملك والقضاة وتتقدم ميلادًا شقيقة القائد المقتول على أنها شاهدة الإثبات الوحيدة وتروي للقضاة قصة القتل الشنيعة، ثم يدخل داليبور ولا ينكر الاتهام بل يؤكده ويقول بأنه قد استفزه ظلم حاكم القلعة المقتول لأنه قتل ظلمًا صديق داليبور ورفيقه في السلاح زدينيك ذلك لأنه عارض قانون الإشراف الجائر.

وكان داليبور يتحدث في عزم وجرأة فحاز إعجاب حشد الناس المجتمعين هناك وإعجاب "ميلادا" التي أحبته وتوسلت للملك أن يصفح

عنه ولكنه لم يقبل التماسها وأمر بحبسه في القلعة فتخفت في زي صبي وادعت بأنها تحمل إليه فيثارة زدينيك صديقه ولكنها سلمته أيضًا آلة حادة لكي يكسر بها قيوده ودبرت له الهرب، ولكن خطة الهرب كشفها أحد رجال الحرس وكان يسترق السمع فأخبر الحراس، وعلم بذلك الملك فأصدر أمره بتنفيذ الإعدام في داليبور فورًا ولكن الناس نجحوا في تخليصه في اللحظات الأخيرة، وفي القتال تقع ميلادًا وتموت بين ذراعي داليبور وبقتل داليبور أيضًا، وتختتم الأوبرا بهذه النهاية التراجيدية.

ولم تنجح هذه الأوبرا عند إخراجها الأول لعدة أمور: أهمها أن الناس كانوا قد بدؤا يألفون الأوبرات المرحة ذات النهايات السعيدة على نمط (الخطيبة المباعة) ثم إن هذه الأوبرا لا تشتمل على ألحان بسيطة جذابة مما يستطاع حفظه في يسر، كما أنها لا تشتمل على الرقصات والعناصر المظهرية الجذابة، لهذا أعتقد بأنها لم تلاق النجاح حتى في أيامنا وأكاد أقطع بأنها لا تستهوي المشاهد بالرغم من أن موسيقاها جميلة، ولقد شاهدنا أخيرًا فيلمًا سينمائيًا لهذه الأوبرا لكنه مع ذلك لم يستطع أن يضفي على الأوبرا أية مظهرية جديدة بحيث تتألق بها مثل "الخطيبة المباعة".

يبدو أن سميتانا قد تيقن من إخفاقه في كتابة الأوبرات التراجيدية حتى إنه أعرض إطلاقًا وجاءت أوبراته من بعدها في صيغة "الكوميديا".

"النافذتان":

وكانت أولى هذه الأوبرات الفكاهية أوبرا "النافذتان" **Dve Vdovy** التي أنجزها في عام **1874**، وهى تعتمد على مسرحية فكاهية

فرنسية بالعنوان نفسه كتبها فيليسيان ما لفيل وهى فريدة في موسيقاها بتاريخ الأوبرا بأسره.

والشخوص المسرحية الأربعة الأساسية بها يشركون في نسج قصة يعمها المرح والمواقف الفكاهية، ويتخلل ألحانها المسرحية أجزاء من الإلقاء الملحن اللطيف الطابع كما تشتمل على ألحان مسرحية في صيغة المجموعات الصغيرة على جانب كبير من النشاط والحركة المتصلة، وتدور حوادث القصة بمنزل ريفي حيث الموسيقى والرقص والأغاني تجري على قدم وساق مع الأعمال اليومية التي تمارسها الناس، وهذا الطابع القومي للريف التشيكي.

القبلة:

وفي عام **1876** قام سميتانا بإخراج أوبرا "القبلة" **HOBICKA** وهى قصة فتاة لم ترد أن تمنح خطيبها قبلة إلا بعد أن تتزوج منه حتى لا تسيء إلى ذكرى زوجته الأولى المتوفاة:

ولقد قام سميتانا بتصوير شخصية البطلة في هذه المسرحية (بندولكا) بموسيقى ذات ألحان في منتهى الدقة تظهرنا حقًا على دقة مشاعرنا، كما أمكنه أن يصور لنا أيضًا طيبة لوكاس – البطل – بالرغم من عناده وهناك شخوص أخرى ذات طابع محلي يتوافر على رسمها بمنتهى الدقة من حيث الأداء المسرحي أو الموسيقي وكل واحد منها يصور نوعًا خاصًا من المجتمع الريفي التشيكي، فهناك والد فاندولكا وخالتها "مارتينكا" وشخصية مهرب البضائع العجوز (ماتوس) وشخصية مراقب الحدود، وكل واحد منهم يبين

لنا ناحية من نواحي الحياة الاجتماعية بالريف التشيكي يشقيها في الخير والشر.

والافتتاحية التي تتصدر الأوبرا لا تتوافر على رسم الجو العام الذي سوف يسود المسرحية، وإنما تبدأ العمل المسرحي ذاته وحتى توحي لنا بنهاية القصة وذلك بأداء لحن فخم سوف يتكرر في ختم الأوبرا عندما يتم الصلح فيما بين لوكاس وخطيبته فاندولكا ويتزوجها وعندئذ تمنحه القبلة المنشودة.

وظل سميتانا يضرب على وتيرة الأوبرا ذات الخطة المعقدة والتي تختتم بالنهاية السعيدة وزوال التعقيد، كما كان يقدم بها شخوصًا مسرحية ترمز إلى أنواع من المجتمع التشيكي "وهو الوحيد من بين مؤلفي الأوبرا بأوروبا" على حد قول فيكتور فيشيل[1] الذي أدرك إمكان استغلال الأوبرا القومية في تعريف الناس على مجتمعهم ولم شملهم معًا بوساطة حبهم لموسيقاهم التقليدية ورقصاهم ولغتهم، وبذلك يمكنهم أن يستعيدوا مشاعرهم القومية التي كانوا قد فقدوها عن طريق عرض صور حياهم على خشبة المسرح والذي يصبح في هذه الحالة مرآة تعكس لهم حياهم الطبيعية.

وإذن كان هدف سميتانا في الأوبرا واحدًا لا ثاني له وهو الوصول إلى بعث القومية التشيكية من خلال أوبراته.

دفورجاك:

أما أنطونين دفورجاك (**1841 – 1904**) فإنه لم يكن له أي هدف قومي في كتابته الأوبرالية أو الموسيقية عامة، وإنما كان أسلوبه شخصيًا وقد

---

[1] فيكتور فيشل "أنطونين دفورجاك" صفحة **137**

Viktor Fischl Antonin Dvorak '' his aehie vament "London' 1943

تأثر إلى حد كبير بمن سبقوه في تاريخ الموسيقى عامة والأوبرا بصفة خاصة أن يخرج بمؤلفاته إلى النطاق العالمي الواسع المدى، ولكن لا يغيب عن أذهاننا مع ذلك بأنه كان تشيكيًا صميمًا ومن أجل هذا فأوبراته تحمل طابع بلاده في المكانة الأولى.

ومن الآراء الشائعة عند مؤلفي الأوبرا أن الكلمات المسرحية والحوار المسرحي الذي يقوم على أساس تصوير العادات القومية والمشاعر القومية دائمًا يفشل في الوفاء بمقتضيات الأوبرات العالمية، ولكننا مع ذلك لا نستطيع التسليم بهذا الرأي إزاء النجاح العالمي الكبير الذي أصابته كل من مسرحية "بوريس جودونوف" و "الخطيبة المباعة"، وكلتاهما تقوم على هذا الأساس القومي، وفي رأينا أن القرية مثلًا لها طابعها الريفي العام سواء كانت في روسيا أو تشيكوسلوفاكيا أو غيرها من البلاد إلى جانب طابعها المحلي، ففي الطابع العام تتشابه جميع القرى على وجه الأرض كما أن "الحاكم المستبد المطلق" هو بعينه سواء كان قيصر الروس أو حاكمًا من أي بلد آخر من بلاد الأرض، فهناك صفات مطلقة تسترعي اهتمام الناس على اختلاف أجناسهم بشأن أي مجتمع من مجتمعات البشر، فإذا استطاع مؤلف الأوبرا أن يرقى بمعاجته لمسرحياته القومية إلى هذه الصفات المطلقة وسواء كان هذا من الناحية الموسيقية أو المسرحية، لأمكنه عندئذ أن يصيب النجاح العالمي لأوبراته ويكتب لها الخلود، وفي البلاد التي لا تنظر إلى الأوبرا على أنها من الفنون "الكمالية" بل تعدها من الضروريات الثقافية بمجتمعها فإن مسرحية مثل أوبرا "القبلة" التي كتبها سميتانا لكفيلة بأن تصيب النجاح بها.

وكذلك الحال بشأن مسرحيتي الأوبرا: "الشيطان وكيت" و"روسالكا" اللتين كتبهما دفورجاك وتعدان أهم ما ألفه من هذا النموذج.

"الشيطان وكيت"

ولقد قام دوفورجاك بكتابة أوبرا "الشيطان وكيت" عام 1899 وأخرجها ببراج في السنة نفسها، بعد أن وضع كلماتها المسرحية أدولف فينتج.

وعلى عكس معظم الأوبرات لا يوجد بموضوع هذه الأوبرا قصة غرامية، فالبطلة "كيت" عانس بدينة اشتهرت بقدرتها الخارقة على الثرثرة، وهذه الصفة دون شك مما تدع المغنيات الأوليات لا يرغبن في القيام بهذا الدور المسرحي.

وأما "الشيطان" فهو ليس من الشخصيات المخيفة على غرار شخصية ميفيستوفيليس MEPHISTOFELIS الشيطان بأوبرا "فاوست" وإنما هو شخصية شاب خجول – "ماربويل" – وتدور القصة أثناء إقامة سوق عامة بالقرية وما يحيطها من احتفالات وأسمار حيث يستسلم الفلاحون فيها للرقص والغناء، وتخفق "كيت" في أن تجد لها زميلًا يراقصها وتقول إنها على استعداد للرقص مع الشيطان لو حضر إليها وطلب منها ذلك.

وعندئذ يظهر "ماربويل" لساعته ويطلب إليها أن تراقصه ويبدأ برقصة البولكا وينتهي إلى رقصة "الجالو" GALOP السريعة الحركة، وتنشرح لذلك "كيت" وعند ما يتحدث إليها الشيطان عن المسرات التي تدور بمسكنه تطلب إليه "كيت" أن يصطحبها إلى هناك، وعندها يختفي الاثنان من خلال

شق في الأرض، بينما يظل الناس واجمين وقد تملكهم الفزع، وبهذا يسدل الستار عن الفصل الأول.

وتدور حوادث الفصل الثاني بمنزل "كيت" ويتضح لنا أنها كانت تسيء معاملة خدمها، ولكن أحد خدمها – وهو أحد رعاة الأغنام ويدعي جورج – كان قد فصل بسبب تشاحنه مع رئيس الخدم، وذلك لأن هذا الأخير قد طلب منه نوبة عمل إضافي على حين أنه كان يود أن يذهب إلى الرقص – عندما يسمع باختفاء كيت يقترح أن يبحث عنها ويعيدها، ويقفز في "الشق" الذي اختفت فيه سيدته، وينتهي المنظر الأول.

وفي المنظر الثاني تدور القصة "في الجحيم" وهى ليست بالمفزعة كما كان ينتظر ذلك منها، بل إنها مكان مرح صاخب، ويكون ماربويل منشغلًا في الاستماع إلى ثرثرة كيت وتبدو عليه أمارات الضيق منها، كما أن القوم "بالجحيم" كانوا قد ضاقوا ذرعًا بثرثرتها حتى إنهم يؤثرون التخلص منها، لهذا عندما يدخل عليهم جورج يقابل بالترحيب، ولكن "كيت" لا تزيد الخروج من جهنم لأنها وجدت هناك ذهبًا كثيرًا، وعندما يسمع إبليس أن كيت كانت مستبدة في معاملتها لخدمها يأمر بطردها إلى قسم غير مرح من أقسام الجحيم، كما أنه يقرر أيضًا أن يمنح رئيس الخدم الفرصة لكي يصلح من أمره، ويمنح جورج مكافأة سوف يتقاضاها من رئيس الخدم، ولكنه يشترط عليه ألا يخلص كيت من منفاها.

وسرعان ما يدور الرقص ويراقص جورج كيت وما برحا حالهما في الرقص والدوران حتى يستطيع جورج إخراجها من الجحيم دون أن تعلم بما كان ينتظرها، ويختتم بذلك الفصل الثاني.

والفصل الثالث ينقلنا إلى منزل كيت وقد تملكها الفزع فهى تعزف الآن ما ينتظرها ومن أجل هذا فهى في انتظار ماربويل لتنتقم منه، وبالفعل يدخل هذا من النافذة المفتوحة في بهو المنزل ولكنه سرعان ما يتبين أن كيت جاءت لتهاجمه فيلوذ بالفرار، وعندئذ تستقر الأمور ويصبح جورج مستشار كيت الأول، ويقيم كيت منزلًا كبيرًا ليجذب لها راقصين كثيرين، وربما شريك حياتها، وتختتم الأوبرا عند هذه النهاية السعيدة.

وبالرغم من هذه القصة البهيجة فلا تعم الأوبرا الأغاني المسرحية ولا يوجد بها إلا لحنان فحسب: أحدهما يغنيه جورج بالفصل الأول والآخر تنشده كيت في الفصل الختامي، ولكنها على العكس مليئة بالرقص وأناشيد المجموعة وأغاني المجموعات الصغيرة وكلها من أسلوب عال، كما أن الموسيقى تستمر في حركة متواصلة في تتبعها للكلمات المسرحية فضلًا عن أنها مصوغة في النسيج السيمفوني وليست بأية حال تشتمل على التقسيمات الغنائية القديمة، وفوق كل هذا فالأوبرا تمتاز بالمرونة العجيبة التي يدور بها العمل المسرحي والموسيقى وهى تتبع سرد القصة في كل فصل من فصولها.

ومع أن دفورجاك قد تأثر إلى حد كبير بفاجنر في صياغته لهذه الأوبرا وذلك بالغائه التقسيمات الغنائية وبإيلائه الموسيقي والتمثيل الدرامي المكانة الأولى والغناء المكانة التالية، وكذلك في أسلوبه الموسيقي من حيث الهارمونية، إلا أنه لم يتخذ ألحانًا دالة **LEITMOTIFS** على الشخوص المسرحية بنفس بطريقة فاجنر نفسها وإنما نجد أن كل الألحان التي تدل على شخوصه المسرحية المختلفة تنمو جميعًا من لحن واحد بحيث كان يعطي لكل

شخصية صورة متنوعة من هذا اللحن بالذات، فهناك لحن دال على شخصية جموع الناس وتنمو منه صيغ أخرى من صيغ التنوعات نجد من بينها صيغة تشير إلى "كيت" وأخرى تدل على "جورج" وثالثة لخدم كيت، بينما توجد صيغة رابعة أيضًا لتشير إلى الشياطين.

وأما شخصية "كيت" نفسها فهى ترمز إلى طيبة أهل بلادها ونظرتهم المتفائلة إلى الحياة وإصرارهم في الحصول على ما يتوقون إليه، فهى قد حصلت على ما كانت تصبو إليه بالرغم من ذهابها إلى الجحيم.

وبعد أن أصاب دفورجاك النجاح في هذه الأوبرات ذات القصة اللاهية اتجه نحو نوع آخر من القصص في كتابة أوبرا أخرى هامة وهى "روسلكا" **RUSALKA** التي أخرجها في عام **1900** وهى أكثر أوبراته جاذبية وأوسعها انشارًا في بلادها، وتقوم على أسطورة خيالية عالجها من قبله أثنان من مؤلفي الأوبرا وهما دارجو ميجسكي **DARGOMIZHSKY** الروسي وبوتشيني الإيطالي، وهى تروي قصة "جنية الماء" "روسالكا" (وهو نفسه الاسم الذي اتخذه الروسي لأوبراه وكذلك "أونديني" **UNDINE** الاسم الإيطالي لها) – التي أحبت أميرًا من البشر، ولكن قصتها التي وضع حوارها وكلماتها المسرحية كفابيل **KVAPIL** وكتب موسيقاها دفورجاك اتخذت صورة أكثر طرافة عن سالفتيها.

وهى تروي حكاية جنية الماء "روسالكا" التي أحبت أميرًا اعتاد الاستحمام في البحيرة، ومن أجل هذا فهى تتوق إلى أن تصبح من البشر لكي تحظى بحبه، وتشكو غرامها إلى ملك جان الماء "فودنيك" **VODNIK** فيشير

عليها باستشارة الساحرة العجوز "يتسي بابا" **JEZIBABA** وتحيلها الساحرة إلى غادة حسناء لكنها خرساء، وتنذرها بأنها سوف تلقى عقابًا صارمًا إن باحت بحبها للأمير، ويجيء هذا إلى البحيرة ويقابل روسالكا ويقع في حبها ويصطحبها إلى قصره.

ولكن هذا الحب لم يطل أمده من جانب الأمير إذ وجد "روسالكا" باردة العواطف وخرساء ومن أجل هذا فهو يعشق إحدى الأميرات ويطرد روسالكا من القصر وتعود إلى مملكة الماء حيث قدر لها أن تعيش دون حب أو سعادة.

ولكن "يتسي بابا" تخبرها بأنه هناك طريقة لخلاصها وهو دم الأمير نفسه، ولكنها ترفض أن يموت حبيبها وتؤثر أن تظل حبيسة في شخصية جنية الماء وتتمتع بمشاهدة الأمير وهو في سعادته على أن تكون سببًا في موته.

وسرعان ما يملّ الأمير حبيبته الجديدة التي خانته في حبها ويسعى لكي يلاقي روسالكا، وفي سعيه يعود إلى البحيرة ويجد "روسالكا" التي تحولت إلى صورة طيف لطيف لفتاة جميلة ولا يمكنها أبدًا أن يعود إلى صورتها البشرية الأولى، ويطبع الأمير قبلة على فمها ويموت لساعته.

والشخوص المسرحية بهذه الأوبرا تتمتع بحيوية عجيبة حتى الخيالية منها: شخصية "روسالكا" و "فودنيك" الذي يصور الطيبة والسذاجة الطبيعية، والساحرة التي لا يلين عودها ولا يرق لأي عاطفة من العواطف.

وأما أسلوب دفورجاك في هذه الأوبرا فهو خليط من القديم والجديد، فهناك الألحان المسرحية الممتازة على الطريقة التقليدية القديمة مثل اللحنين

اللذين تغنيهما "روسالكا" بالفصل الأول ويبرز منهما الثاني بجماله الساحر وهو في صورة "الدعاء للقمر"، كما تشتمل الأوبرا على رقص الباليه على النمط التقليدي القديم.

ولكن وجود الألحان الدّالة **LEITMOTIFS** التي تشير إلى كل شخصية من الشخوص المسرحية وفي صيغ موسيقية فردية أو بالاشتراك مع أجزاء موسيقية أخرى تبرز منها معالجته الموسيقية البارعة وتوضح لنا أنه قد تأثر تمامًا بأسلوب فاجنر في أوبرت "الخاتم" وفي أوبرا "ترستيان" بصفة خاصة.

ولكن وجه العظمة في طرافة الموسيقى بهذه الأوبرا ينحصر خاصة في سحر خيال الموسيقى الأوركسترالية خصوصًا في تصويرها لجمال الطبيعة بكل ما تشتمل عليه من تفصيلات رائعة، فقد رسم صورة للبحيرة تعد آية على جمال الطبيعة الفتان واختياره للحن الدال على شخصية ملك جان الماء "فودنيك" من أبر ع الألحان الموسيقية التصويرية.

ياناتشيك:

ولقد توالى مؤلفو الأوبرا التشيك من بعد سميتانا ودفورجاك ولكن أبرزهم بأسلوبه الطريف هو بلا مراء ليوش ياناتشيك **LEOS' JANAC'EK** (**1854 – 1928**)، ولقد كان من ذوي الحس الفطري بالمسرح حتى أن موسيقاه الدينية كانت تحمل في طياتها هذا الطابع المسرحي في قوة التعبير عن الأثر الدرامي المنبعث منها.

وكان يولي الأوبرا بصفة خاصة جُلَّ اهتمامه ويقول عنها بأنها من النماذج التي تستدعي من المؤلف الموسيقي أن يستنفذ كل جهودة الفنية في خدمتها حتى لو اقتضى منه ذلك أن يقضي العمر كله في كتابة واحدة من الأوبرات.

وكان ياناتشيك يميل إلى الواقعية بصفة عامة في أسلوبه الموسيقي وقد وضحت معالم طريقته تمامًا في أسلوبه الأوبرالي، ومن أجل هذا فلم يكن يختار كلماته المسرحية من الأشعار بل من الكلام المنثور، وكان في تلحينه يتبع بالموسيقى كل النبرات الصوتية للجمل الكلامية العادية ويطبقها في الغناء لهذا لا سبيل في أغانيه إلى الانشاد الخطابي أو الإلقاء المفخّم.

وعلى ذلك لم يأت ياناتشيك بالجديد في نموذج الأوبرا عندما طبق مذهب الواقعية في معالجتها، فقد سبقه في هذا المضمار المؤلفون الروس.

ولكن وجه الطرافة في اسلوبه الواقعي ينحصر في التفصيلات، فتجده يرسم شخوصًا مسرحية أكثر حياة على خشبة المسرح منها في واقع الحياة وكانت تشبه تمامًا في ذلك تماثيل الشمع لإبرازها الواقع بصورة أقوى من الواقع ذاته، وسواء كانت من الشخوص المسرحية الهامة أو الفرعية، ذلك أن حسه المسرحي أقوى بكثير من نظائره من الروس وغيرهم حتى يكاد هذا الحس يوجهه في كتابته الموسيقية المسرحية منها وغير المسرحية على حد سواء، وحتى في أغانيه غير المسرحية نجد في صياغتها الأثر الدرامي مسيطرًا عليها، استمع مثلًا إلى التحفة الخالدة لمجموعة أغانيه بعنوان "مذكرات رجل اختفى" CARNET D'UN DISPARU فهي أبلغ شاهد على ما أقول.

أوبرا "ينوفا":

وأهم أوبراته التي تعدت شهرتها حدود بلاده وأصبحت تمثل نصوصها بلغات عدة غير أصلها التشيكي أوبرا "ينوفا" JENUFA أو "الابنة المتبناة" كتبها فيما عام 1884 أو 1903 وقد أعد نصوصها من واقع مسرحية منثورة وضعتها جابريبلا برايسوفا CABRIELLA PREISTOVA .

وقصة الأوبرا منتزعة من صميم الحياة الريفية بمقاطعة مورافيا تشيكوسلوفاكيا وهى تروي قصة أرملة (كوستيلينا KOSTELINSKA) – شملت إبنة زوجها بعطفها وحبها إلى الحد الذي ترتكب من أجلها جريمة قتل إذ كان ستيفا STEVA وهو شاب عربيد قد استطاع أن يغري ينوفا JENUFA إبنة زوج الأرملة المذكورة وحملت منه طفلها، فيشق هذا على الأرملة الطفل بعد ولادته وتكتشف الجنة يوم زفاف ينوفا وكانت مدفونة في الثلوج، وعندئذ كان يتهدد ينوفا فقدان آمالها في استقرار حياتها بالزواج من فتاها، ولكن الفتى كان طيب القلب وصفح عن ذاتها وتزوجها.

ويبرز من القصة رسم الشخوص المسرحية من مختلف مواقفهم الدرامية المتحوّلة بوساطة أسلوب ياناتشيك الفريد في نوعه الذي ينمو فيه الغناء من نبرات الكلام العادي فتبدو بذلك أقوال الشخوص طبيعية وواقعية في العمل المسرحي وفي شتى المواقف المسرحية بل وفي صيغة أقوى من الواقع.

وتشتمل هذه الأوبرا على عدة رقصات قومية إلى جانب إنشاد المجموعات مما زاد في جاذبيتها المسرحية والموسيقية واصابت عنه النجاح الكبير حتى أصبحت تمثل في أهم دور الأوبرا بأوروبا وأمريكا.

ولقد توالت من بعدها أوبراته، ومن قبلها كان قد أنجز مسرحيتين، وجميعها، ولو أنها لا تعد في درجتها من الرقي، إلا أنها أثارت عالم الأوبرا بطرافة أسلوبها، ومع هذا لا أستطيع أن أتناولها هنا بالتعليق في الحيز الضيق لمثل هذا الكتاب الصغير.

ومما تقدم يتضح لنا أن الأوبرات التي كانت تقوم على إبراز قومية بلادها عن طريق تمجيد سير البطولة والأساطير القومية، وبوساطة إدخالها في موسيقاها الأغاني والرقصات الفولكلورية، استطاعت بعض منها أن ترقى إلى عالم الخلود بجودتها ومتانتها، بل وأحدثت بعضها مثل أوبرا "بوريس جودونوف" ثورة كبرى في عالم الأوبرات العالمية.

وإذا كانوا الروس قد بدأوا هذه الحركة القومية في الأوبرات وتبعهم من بعدهم التشيكوسلوفاك وغيرهم من الأمم السلافية، فإن الاتجاه العصري للأوبرات في أمريكا يدور منذ قرن على إقامة الأوبرا القومية الأمريكية.

الفصل السادس
تطورات الأوبرا بأمريكا

في عام **1859** جاء بمجلة "هاربر" في ختام إحدى مقالاتها الرئيسية عن الفنون بأمريكا ما نصه: "يمكننا أن نستعير كل ما قامت به البلاد العريقة من فنون في تشييد المباني الشامخة الجميلة،

ونستطيع أيضًا في الوقت المناسب أن نقتني ما قد تجود به قرائح فنانيهم من روائع الصورة والتماثيل والتحف ..."وكان الهدف الفني الذي يترسمه الأمريكيون وقتئذ هو: جلب التراث الفني الأوروبي إلى بلادهم بدلًا من القيام بمبتكراتهم في الأعمال الفنية، وكانت تلك الأعمال سلعة يمكن شراؤها من السوق ونقلها إلى دورهم ومتاحفهم، وقد تسلطت هذه النظرية على عقولهم خلال الأجيال التالية على هذا العهد، حتى أضحى الفن الأمريكي ينحصر في مجرد استيراد الأعمال الفنية من أوروبا ومحاولة محاكاتها، وكان كل ما استوردوه من هذا التراث الفني الأوروبي هو ما له الشأن الأكبر لديهم، فانعقدت عليه آمالهم وبذلت قصارى جهودهم في نقله ومحاكاته والاستعارة من أساليبه ما وسعهم استعارته ونقله منه.

وقليل من الناس من كانوا وقتئذ بأمريكا يستمعون إلى نصيحة "إيمرسون" عندما كان يردد القول بأنه : "من العبث أن يحاول الأمريكيون ترديد ما أتته عبقريات الماضي من معجزات فنية، بل على العكس أنه من

الأجدر أن ينشد الجمال والقدسية في حقائق جديدة تستمد ضرورتها وكيانها من ضروريات المجتمع الحالي، وسواء أكان ذلك في الحقل أم في الطريق أم المتجر أو في المصنع".

وظلت هذه النظرية سائدة طوال التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في سائر الفنون التشكيلية والعمارة والموسيقى وبنوع خاص في نموذج الأوبرا.

فنجد في أواخر القرن التاسع عشر مؤلفين موسيقيين أمثال: "فراي" و "بريستو" **BRISTOW** اللذين قاما بمحاولة ابتكار نموذج كبير للأوبرا الأمريكية عن طريق التقليد الحرفي للنماذج الإيطالية الشهيرة، ولم يجد اختيارهم موضوعات مسرحياتهم من بين القصص الأمريكية مثل: أسطورة "ريب فان وينكل" **RIP VAN WINKLE** ليضفي عليها الطابع الأمريكي ما دامت الموسيقي ذاتها كانت مستعارة بحذافيرها من الأسلوب الغنائي الاستعراضي للأوبرا الإيطالية المعروف باسم "بيل كانتو" **BEL CANTO**، وعندما احتلت دراما فاجنر الموسيقية مكان الصدارة في برامج الأوبرا الإيطالية، قام "فالتر درامروش" بنقل أسلوبها الموسيقي في الأوبرا التي كتبها عام **1896** بعنوان "الخطاب القرمزي" **THE SCARLET LETTER** حتى قيل عنها وقتئذ: بأنها "خاتم النيبلونج الآخر بنيو إنجلند" على نسق مجموعة الأوبرات التي كتبها "فاجنر" بهذا العنوان والتي أسلفنا ذكرها.

وبعد جولة في الدراما الفرنسية استقى منها "دامروش" موضوع أوبراه "سيرانوبرجراك" التي أنجزها عام **1913**، عاد بعد عدة سنوات وكتب أوبرا

ذات موضوع أمريكي بعنوان "رجل لا وطن له" THE MAN WITHOUT A COUNTRY والتي وضع كلماتها المسرحية "آرثر جو يترمان" بعد أن اقتبسها من قصة "ادوارد ايفريت هيل" وقد أخرجت الأوبرا على مسرح الميترو بوليتان في مايو من عام 1937 وبذلك أضيفت أوبرا أخرى إلى قائمة الأوبرات المصطنعة والمحاكية في أسلوبها للأوبرات الأوروبية الشائعة، وقد يلتمس العذر لدامروش فيقال إنه، وقد ولد أصلًا بمدينة برسلاو وكانت نشأته الفنية ودراسته الموسيقية بأوروبا، فإنه كان وثيق الصلة الروحية بموطنه الأصلي، وظل طوال حياته ألمانيًا رغم تجنسه بالجنسية الأمريكية، ومن أجل ذلك جاءت مؤلفاته الموسيقية وأوبراته أبعد عن أن تقوم بتمثيل العقلية الأمريكية، تمثيلًا صحيحًا، ولكن هناك مؤلفين أمريكيي الولادة والنشأة والثقافة ومع ذلك فلم يمنع كل هذا من اتخاذهم المنهج نفسه في محاكاة الاصطناع الأوروبي في كتابة الأوبرا، وقد أخرج لهم مسرح المتروبوليتان في أوائل هذا القرن مسرحيات مثل "مزمار الرغبة" THE PIPE OF DESIRE لفردريك كونفيرس، و "مونا" لهور يشيوباركر وليلة كليوبترا" لهنري هادلي.

هانسون:

واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وتيرة الأسلوب الإيطالي لمدرسة الاستعراض الغنائي أو الدراما الفاجنرية، بالرغم من الموضوعات التي تعالجها والتي كانت تنتزع من التراث الأدبي الأمريكي، حتى جاء "هاوارد هانسون" وأخرج أوبراه الشهيرة بعنوان "ميري ماونت" MERRY MOUNT في عام 1934، وهى تقوم على رواية خيالية لوقائع حدثت

بالفعل بمستعمرة "توماس مورتون" بجهة "ميري ماونت" وتدور قصتها حول سقوط راع من رعاة الكنيسة "اليبوريتانية" حاول انتشال غادة من هاوية الرذيلة فتردّى فيها وجلب الموت لنفسه وللحسناء، وموسيقاها كثيرة الجلبة وعلى جانب كبير من الحذلقة والاصطناع، ولا تنم عن أي معنى من معاني الطرافة في الابتكار أو أية ملاءمة للعمل المسرحي الذي تعالجه، وهذا الحكم في رأينا يصدق على جميع الأوبرات الأمريكية من ذلك العهد والتي كان يقوم بإخراجها مسرح المتروبوليتان، ولكن هذه المسرحية من ناحية أخرى تمثل نقطة تحول في أسلوب الأوبرا الأمريكية، فلأول مرة أخرجت بأمريكا مسرحيات انفصلت تمامًا عن كل أثر من آثار المحاكاة الأوروبية، وبرزت بكل صفاتها الأمريكية المحلية رغمًا عن تفاهة موسيقاها.

تيلور:

وتبع "هانسون" في هذا الطريق "ديمز تيلور" **DEEMS TAYLOR** وكانت أوبراته على قسط من الاستعداد المسرحي مما ساعد على نجاحها إلى حد ما، واستمرت الحال على هذا المنوال من الاستغراق في انتقاء موضوعات أمريكية للأوبرات، بينما ظلت الموسيقى المسرحية تافهة ولا قيمة لها حتى ظهرت أوبرا "المحارب" **THE WARRIOR** التي أخرجها "برنارد روجرز" على مسرح المتروبوليتان، وتدور قصتها أساسًا حول أسطورة "شمشون ودليله" كما صورها "نورمان كروين" **GROWIN**، أحد قادة كتاب المسرحيات الإذاعية، ولكن رغمًا عن شهرته ومهارة روجرز، فإن الأوبرا سقطت تمامًا، عندما أخرجت عام **1947**، لأنها مليئة بالحشو والإطالة، ولا

حياة لشخوصها المسرحية، وقد كان في استطاعة "كروين" واضع كلماتها المسرحية، أن يكتب حوارًا أقوى من الوجهة الدرامية ومن ناحية رسم الشخوص المسرحية وإبراز الأثر الفعال، لو تركت له حرية اختيار موضوع الأوبرا، ولكن يبدو أن "روجرز" فرض عليه هذا الموضوع العتيق الذي سبقه إليه كثيرون من مؤلفي القارة الأوروبية في المسرح وفي الأوبرا على حد سواء.

زوجرز:

وأما "روجرز" فهو من الموسيقيين ذوي المهارة الفنية في الكتابة الموسيقية ولكنه، كمعظم من سبقوه من مؤلفي الأوبرا الأمريكية، كان يفتقر إلى الشعور بالقيم الدرامية واستغلالها في الموسيقى المسرحية.

وفي الحق، لقد طال الجدل بين النقاد المسرحيين بأمريكا بشأن هذه النقطة في كتابة الأوبرا، وكان المسرحييون يرون أن الأوبرا يلزم أن تكتب في المكان الأول للمسرح، والموسيقيون على عكسهم يؤكدون ضرورة كتابتها أولًا من أجل الموسيقى، والواقع يجب أن تكتب الأوبرا من أجلهما معًا، ولا يلزم بأية حال تغليب إحدى الناحيتين على الأخرى، بل يجب قيام التوازن بينهما وبين جميع العناصر الأخرى التي تدخل في بنائها، فهناك إلى جانب هاتين الناحيتين عناصر الاستعراض والمناظر والملابس والأضواء وكل ما يدور على خشبة المسرح وخلف "الكواليس" من أحداث وأعمال متممة لربط عناصر الأوبرا كلها، وإبراز المتعة في مشاهدتها وتتبع قصتها والاستماع إلى موسيقاها.

وكل ما يحدث دائمًا عند ظهور مسرحية جديدة من مسرحيات الأوبرا الأمريكية أن تجد – عندما تكون الأوبرا على حظ وافر من الأهمية المسرحية – النقاد الموسيقيين ينعون عليها ضعف موسيقاها وتفاهتها، وعلى العكس أن برزت منها الموسيقى دون الأثر المسرحي، ودون حيوية شخوصها المسرحية فإن النقاد المسرحيين يهاجمونها عندئذ وينعتونها بالضعف المسرحي، وكأن مصير الأوبرا يصبح بذلك معلقًا على حكم يصدره دعاة أي الوجهتين: نفسها إنما تعبران عن صفتين متلازمتين في الأوبرا، ولابد من إقامة التوازن فيما بينها عند بنائها وأن يراعي هذا التوازن مع كل العناصر الأخرى التي تشترك في هذا البناء عند تقويم مسرحية الأوبرا.

جروينبرج:

ولقد نشب مثل هذا الجدل، وبلغ درجة شديدة من العنف، عندما كتب "لويس جرو ينبرج" أوبراه التي يقوم موضوعها على دراما "يوجين أونيل" الشهيرة بعنوان "الأمبراطور جونز" والتي أخرجت على مسرح المتروبوليتان في يناير من عام 1933، وتدور قصتها حول أحد البوابين الزنوج وقد ذهب إلى جزيرة من جزر الهند الغربية، ونصَّب نفسه امبراطورًا عليها، ولكن سرعان ما كان للقوى الخفية البدائية التي تكتنف جوّ الجزيرة من أثر سيء على أعصابه، فاختلت قواه العقلية وأصيب بالجنون.

ويبرز من الأوبرا ميل "جروينبرج" الفطري إلى المسرح الذي جعل منها نقطة تحوّل في تطور أسلوب الكتابة الموسيقية المسرحية بأمريكا سادت عن طريقه كل الأوبرات التي أخرجت إلى وقتها بمسرح المتروبوليتان وتجد فيها

"جروينبرج" يقوم باستعمال لغة موسيقية عصرية انتشرت وقتئذ بأمريكا، وتستند إلى استغلال عناصر أفريقية أمريكية (أفروأمريكية) من صور الايقاع الخلاب وألحان مستمدة من أغاني الزنوج الشعبية **NEGRO SPIRITUALS**، سواء كان هذا في الألحان المسرحية المفردة أو في أغاني مجموعة المنشدين، كما أن الأوبرا تعالج موضوعات من صميم الإنسانية التي لا تتقيد بوطن أو جنس ولا تلتزم التعصب لأية عقيدة من العقائد الدينية .. وكل هذه الموضوعات التي وردت بالأوبرا كانت تخلق مواقف درامية على جانب كبير من القوة، تؤيدها موسيقى تستولي على مشاعر المستمع بما لها من جاذبية وسحر.

ومن كل هذا يتضح لنا أن هذه الأوبرا استطاعت أن تضم كل المميزات الدرامية للأوبرا كمسرحية، وكل الصفات الخاصة بالموسيقى المسرحية القوية بحيث لم تعد تطغى الواحدة منهما على الأخرى، بل أنها تشترك معها في إقامة صرحها البنائي القوي.

وقام "جروينبرج" علاوة على ذلك بكتابة مسرحيتين أخريين من الأوبرا: الأولى بعنوان "جاك وعيدان الفول" **JACK AND THE BEANTALK** وضع كلماتها "جون ايزسكين"، وهى مسرحية للأطفال تعالج موضوعًا خياليًا، وقد أخرجتها مدرسة جويليارد للموسيقى بنيويورك في نوفمبر من عام **1931**، والأخرى أوبرا كتبت خصيصًا للاذاعة بعنوان "الدورا الخضراء"**GREEN MANSIONS** يستند موضوعها إلى قصة من تأليف "هادسون" **W. H. HUDSON**، وقد أخرجت بإذاعة كولومبيا في سبتمبر من عام **1937**.

ومما يجدر ذكره هنا، أن "جروينبرج" كان قبل كتابة هذه الأوبرات الثلاث قد انساق في تهذيب الأسلوب الموسيقي الذي يقوم على أساس العناصر الأفريقية الأمريكية (الأفرو أمريكية)، فكتب مقطوعات لفرقة أوركسترالية تشترك فيها مجموعة من آلات فرق الجاز" JAZZ مع مجموعة الأوركسترا السيمفوني، وهى ما أطلق عليها فيما بعد في استعراضات مسارح بودواي اسم "فرقة الجاز السيمفوني" –SYMPHONIC JAZZ.

جيرشوين:

وجاء من بعده "جورج جيرشوين" الذي عرف بحق استغلال هـــذه العناصر وهذه الفرق الموسيقية على نطاق أوسع وبذوق أسلم، فاســـتطاع عن طريقها أن يكتب أوبراه الشهيرة "بـــورجي وبـــيس" PORGY AND BESS، ففي عام **1929** كان "جيرشوين" قد قرأ كتاب دي يوز هيوارد بعنوان "بورجي" وهو قصة تعالج حياة الزنوج بمدينة "شارلستون" بولايـــة جنوب كارولينا، فاستهواه موضوعها، وفطن إلى الامكانيـــات الدراميـــة والموسيقية التي يمكنه إبرازها منها في صورة الأوبرا، وعندما صيغت القصة بعد ذلك في صورة المسرحية سهل الأمل لجيرشوين في الحصـــول علـــى الكلمات المسرحية للأوبرا، فقام بهذه الصياغة "هيوارد" نفسه بالاشـــتراك مع شقيق "جيرشوين"، وفي صيف عام **1934** انتقل جيرشوين إلى "فـــولي إيلاند"، وهى تبعد عن مدينة "شارلستون" بعشرة أميال، ومن هناك بـــدأ الكتابة وهو يدرس الألوان المحلية والأغاني الشـــعبية ونـــداءات الباعـــة

المتجولين بحي الزنوج بمدينة "شارلستون"، وجميع نواحي حياقم بكل ألوانها وظلالها، في أفراحهم وأحزانهم وشجارهم وسمرهم.

وأمضى تسعة شهور في إعداد كراسة التوزيع الأوكسترالي الخاصة بأوبرا "بورجي وبيس" حتى كتب بشأنها لصديقه "روبين ماموليان" يقول: "إنه قد يعد من الأعمال الجبارة أن يقوم المرء بإعداد كراسة موسيقية يستغرق عزفها ثلاث ساعات".

واليوم أصبح من الأمور المألوفة عند التحدث عن "بورجي وبيس" أن يقال عنها: أنها أوبرا "فلكلورية" ولكن مؤلفها في الواقع لم يطلق عليها هذه التسمية ولا أية تسمية إضافية أخرى سوى عنوانها الأصلي، كما أننا لا نجد بها من عناصر الفولكلورية بألحانها سوى نداءات الباعة المتجولين بحي الزنوج بمدينة "شارلستون" وفيما عداها فجميع ألحان الأوبرا ومشتقاتها من وضع "جيرشوين" وابتكاره.

ولكنها أوبرا أمريكية قام صاحبها بصياغتها في نموذج جد طريف وذلك رغمًا عن أنه درس بباريس، وكانت نشأته الفنية على أستاذة الجيل الحاضر "نادية بولانجية"، ولكنه لم يحاك الأسلوب الفرنسي أو أي أسلوب آخر من أساليب القارة الأوروبية سواء في كتابته الموسيقية لأوبرا "بورجي وبيس" أو مسرحيات الكوميديا الموسيقية التي أخرجها بمسارح برودواي أو في موسيقاه السمفونية.

ومن الأمور العجيبة حقًا أن تجد المسرح المتروبوليتان الذي فتح أبوابه لإخراج أوبرات تافهة من النماذج المحاكية للأوبرات الإيطالية

والفاجنرية، لا يزال إلى الآن لا يقبل إخراج أوبرا "بورجي وبيس" علــى الرغم من إخراجها بأشهر دور الأوبرا في العالم ومن بينــها دار الأوبــرا بالقاهرة التي أخرجتها في يوم 7 يناير من عام 1955 بوســاطة "الفرقــة الغنائية الأمريكية"، وعلى الرغم من ضخامتها إذ تقع موسيقاها في سبعمائة صفحة من صفحات كراسات التوزيع المشحونة، وتشتمل المسرحية علــى ثلاثة فصول وتسعة مناظر.

ولكن لا يمنع تجني أصحاب المتروبوليتان عليها من أن نعترف بما لهذه المسرحية من شأن في تاريخ الأوبرا الأمريكية، بل وفي تــاريخ الموســيقى إطلاقًا، ولنتذكر دائمًا أن أوبرا "بلياس وميليزاند" العظيمة الــتي كتبــها "ديبويس" وتعد نقطة تحول، بل طفرة، في تقدم أسلوب الكتابة المســرحية وتطورها في تاريخ الأوبرا، لا تزال للآن غير مقبولة للإخراج بدار أوبــرا باريس، ولا تخرج هناك إلا بمسرح "الأوبرا كوميك"، وهذا بــالطبع مــن قبيل تعسف تجار المسرحيات والمخرجين الذين لا يحكمون دائمًا على كبار الأعمال الفنية بالمعايير نفسها التي يزن بهــا النقــاد والموســيقيون تلــك الأعمال.

وتدور قصة المسرحية بجهة "كاتفيش رو" **Gatfish Row**، وهو حي يقطنه الزنوج بمدينة "شارلستون" بالقرب من جزيرة "كيتيواه" **Kittwah**، وذلك في الماضي القريب من عصرنا، وأهم شخوصها المسرحية: "بورجي" وهو زنجي كسيح يحترف التَّسوّل، ويتنقل في عربة صغيرة تجرها ماعز، ثم شخصية "بيس" وهى غادة زنجية كانت تعيش في كنف صديقها "كراون"

Grown وهو أحد الزنوج الأشداء الذين يعملون في شحن البضائع وتفريغها من السفن، وفي إحدى الليالي كان كراون يلعب "النرد" مع صحابه –(في الفصل الأول من الأوبرا) – وتشاحن مع زميله "روبتز" وتعارك معه وقتله، ولاذ بالفرار من "شارلستون" واختبأ بجزيرة "كيتيواه".

ويلي هذا من الشخوص "سبورتن لايف" Sportin Life وهو زنجي خليع دأب على إغراء "بيس" بالهرب معه إلى نيويورك حيث مختلف الأعمال المربحة ولكنها كانت دائمًا تصده وترفض الاستماع إلى إغرائه مؤثرة البقاء إلى جوار "بورجي" وكانت قد انتقلت للعيش معه بعد هروب كراون.

وفي الفصل الثاني يفتح الستار عن مأتم "روبتز" الذي قتله كراون ولكن هذا الفصل أيضًا يشتمل على ناحية أخرى مفرحة من نواحي حياة هؤلاء الزنوج، إذ اعتاد هؤلاء القوم قضاء يوم من وقت لآخر في النزهة الخلوية بحدائق جزيرة "كيتيواه"، ولقد ألح أصدقاء "بيس" عليها في الذهاب معهم لهذه النزهة فقبلت رغمًا عن أن قلبها كان يحدثها بسوء المغبة إن ذهبت، وفي نهاية النزهة عندما كانت تتأهب للعودة سمعت صوت "كراون" يناديها من خلف الأشجار الباسقة، وعندما انصرف القوم خرج "كراون" من مخبئه ليمسك بها وهي تصده وتقول "إرفع يدك عني" إرفع يدك عني .. إرفع يدك عني ... Your hands ... Your hands وهنا بحق نواجه إحدى اللحظات النادرة في القوة الدرامية، إذ يبين فيها "جيرشوين" بموسيقاه ذلك التدرج الدرامي الدقيق بين حالات الإعراض والجفاء

واختفائها التدريجي ليحل محلها حالات من الرضا والاستسلام والرضوخ لسطوة إغراء لا سبيل إلى دفعه، فهو يبين هذا التدريج الموسيقي والدرامي في نبرات الإلقاء الكلامي الذي تقوم بأدائه "بيس" عندما تقول: "إرفع يدك عني .." وتكررها عدة مرات متعاقبة إلى أن يصبح كلامها فيما يشبه الهمس الخافت، وفي موسيقى الأوركسترا أيضًا، وكل ذلك بصورة درامية تأسرنا وتستولي على مشاعرنا.

وبعد أيام قليلة تعود "بيس" إلى "كاتفيتش رو" شاحبة مريضة وفي حالة شديدة من الإعياء، وعندما تستعيد قواها تعترف لبورجي بأنها اتفقت مع كراون على الهرب معه لأنها تخشى بأسه ولا سبيل لها في الابتعاد عنه ولكنها تصارحه بأنها لا تحب كراون وإنما حبها الحقيقي الذي يملأ قلبها فهو له فقط، وعندئذ ينشد بورجي تلك الأغنية الشهيرة التي مطلعها: "مادام لك بورجي فتأكدي أن لك رجلًا يحميك .. ثم يقطع لها أخلص العهود والمواثيق لحمايتها من كراون.

وفي الفصل الثالث عندما تهب الزوبعة على المدينة وتبلغ ذروتها من الشدة يتسلل كراون إلى منزل بورجي، ويحاول اقتحام حجرة "بيس" فيقطع عليه "بورجي" طريقه ويخنقه، وعندما يجيء رجال الشرطة للتحقيق لا يفوزون من الناس بأية إفادة عن القاتل، ولكنهم يقبضون على بورجي ويصطحبونه معهم كشاهد على الجريمة، وفي غيبته يتملك اليأس "بيس" التي تجد نفسها بلا زوج ولا صديق، ويجيء إليها في الوقت ذاته "سبورتن لايف" ويكرر محاولاته لإغرائها على الهرب معه إلى نيويورك، وهذه المرة

يجد منها قبولًا فتهرب معه، وعندما يعود "بورجي"، بعد انتهاء التحقيق ولا يجدها، يركب عربته ويرحل للبحث عنها ... ويسدل الستار على هذه النهاية.

والمسرحية مليئة بالأغاني الجميلة التي رغمًا عن صياغتها في القوالب الخفيفة مما ألفه الناس بمسارح برودواي الاستعراضية إلا أن هذا مع ذلك لا يضعف من شأنها: كألحان درامية عظيمة جديرة بأغاني الأوبرا، ولنذكر ما كان يقوم به "فردي" من إدخاله أغاني إيطالية خفيفة في أوبراته الكبيرة، فلم يكن هذا ليحط من قدرها بأي وجه من الوجوه، بل ساعد على نموها وتطورها وتقريبها من مشاعر المستمعين فبقيت إلى الآن حية في برامج الأوبرا في العالم بأسره، رغم تذمر النقاد والمستمعين التقدميين، ونعتها بالألحان "السوقية" الساذجة.

وكان "جيرشوين" يقوم في هذه المسرحية بكتابة أوبرا أمريكية تتناول في ألحانها بعض العناصر الفولكلورية وقد راعي فيها إقامة التوازن والانسجام في استغلال هذه العناصر وفي الأسلوب الشعبي للأغاني بحيث كانت كلها تتكامل في العمل المسرحي للأوبرا، وكانت معالجته للمواد الفولكلورية بطريقة سامية مما يناسب الأسلوب العالي لكتابة الأوبرا فكان يرفع أبسط الأمور مما يدور في حياة الزنوج بأسلوب شاعري ليقربه من آفاق الإنسانية المطلقة، وهذا هو الوضع السليم لاستغلال المواد الشعبية في أي فن من الفنون، فالفن سمو وارتقاء ويقتضي منك أن ترفع من شأن الأمور البسيطة في المعالجة الفنية، ولكن دون إسراف أو مبالغة، وليس بأية

حال أن تهبط بأسلوبك الفني في المعالجة إلى حدود السذاجة الشعبية لكي تتلاقى والمواد الفولكلورية التي تستخدمها.

ومما تقدم يخلص لنا أن المؤلفين الموسيقيين بأمريكا، حاولوا منذ القرن التاسع عشر أن يعرضوا مسرحيات من الأوبرا تقوم علـــى موضـــوعات أمريكية، ولكنهم قد أسرفوا كثيرًا في محاولتهم مظاهرة أسلوب "الأوبرات الكبيرة" **Grand Opera** الذي كان شائعًا في أوروبا حـــتى انحصـــرت جهودهم في محاكاتها الحرفية وحسب، وأضحى أسلوبهم يفتقر إلى الطرافـــة والابتكار ولكن "جيرشوين" باستناده إلى التقاليد الشـــعبية في الموســـيقى المسرحية التي استقاها من تجاربه في الكتابة الموسيقية لمسارح بـــرودواي، استطاع أن يتفادى هذه الكبوات التي تورط فيها من سبقوه، ولنـــذكر أن اختيار الموضوع الأمريكي للأوبرا لم يكن ليكفـــي وحـــده لأن تصـــيب المسرحية النجاح، بل أن هناك عناصر أخرى متساوية في الأهميـــة كـــان لمراعاتها ما مهد الطريق نحو تكامل نموذج الأوبرا الأمريكية وأسلوبها، تلك هى مقومات التعبير والمواد المسرحية والموسيقية نفسها.

دوجلاس مور:

وجاء من بعد "جيرشوين" "دوجلاس مور" وهو من المؤلفين الذين عنو بالمسرح الغنائي الأمريكي، وقد وجد في قصة "ستيفان فانسانت ينيه" بعنوان "الشيطان ودانيال ويبستر" **The Devil and Daniel – Webster** نواحي من الفولكلورية الأمريكية والخلق والتفكير الأمريكي فطن إلى إمكان استغلالها في كتابة أوبرا بهذا العنوان من فصل واحد،

ووضع له كلماتها المسرحية "ينيه" نفسه فأخرجها المسرح الغنائي الأمريكي بنيويورك في مايو من عام 1939.

وقد اتبع مور في هذه المسرحية كل تقاليد نموذج "الأوبرا كوميك" خصوصًا في تبادل الحوار الكلامي والغناء، كما أنه يستغل فيها كل الصفات المسرحية لنموذج "الميلودراما" **Melodrama** التي يدعم الأجزاء الكلامية فيها مصاحبة موسيقية من الأوركسترا، وفيما عدا ذلك فهو يجري وفق الطريقة المألوفة لتقسيم الأوبرا إلى عدد معين من أجزاء "الغناء المسرحي" **Aria** "والديالوج" الثنائي وأجزاء يقصها راوي على طريقة أسلوب الشعر القصصي **Ballad**، ولقد أدخل في الأوبرا ألحانًا شعبية مما يقوم بعزفه الموسيقيون المتجولون بالريف الأمريكي **Fiddle-tunes** ورقصات ريفية مما هو معروف بولاية نيوانجلند، وكان لكل هذا الشأن الأكبر في نجاحها والإقبال عليها.

ولقد قام "دوجلاس مور" بتأليف ثلاثة مسرحيات أخرى: أوبريت بعنوان "الفارس الأرعن" **–The Headless Horseman** كتبت خاصة لتلاميذ المدارس ولجماعاة الهواة، كما ألف موسيقى لتدعيم التمثيل قي مسرحية "فيليب باري" بعنوان: "الأجنحة البيضاء" **–White Wings**، والثالثة هى: أوبرا تراجيدية من ثلاثة فصول بعنوان "عمالقة في الأرض" **Giants in the Earth** وضع له كلماتها المسرحية "آرنولد ساندجورد" من واقع قصة كتبها "دولفوج".

وفي جميع هذه المسرحيات كان "مور" يوجه جل عنايته إلى الموسيقى الأوركسترالية بقسط أوفر من عنايته بالأغاني، ومن أجل هذا نجد النقاد عندما يتحدثون عنها أو يشيرون إليها يتفادون دائمًا إطلاق لفظة "الأوبرا" عليها، بل تراهم يستعملون كلمة "المسرحيات الموسيقية" للدلالة عليها.

وجاء من بعد "مور" من ترسموا خطاه أمثال: "ارنســـت بيكـــون" **Bacon** الذي ابتدع نموذجًا طريفًا أطلق عليه اســـم "أوبـــرا الحجـــرة" **chamber Opera** كتب منه مسرحيتين، وغيره من صـــغار المـــؤلفين الآخرين.

فيرجيل تومسون:

وظهرت شعبة أخرى من مؤلفي الأوبرا الأمريكية أعظم شأنًا من مدرسة "مور" تزعمها "فيرجيل تومسون" الذي قام بكتابة أوبرا وحيدة تعد على جانب عظيم من الأهمية في تاريخ الأوبرا بأسره، وهى مسرحية "أربعة قديسين في ثلاثة فصول" **Four Saints in Three Acts** وتولت إخراجها في فبراير من عام **1934** بهارتفورد بولاية كونيكتيكات جماعة تسمت باسم غريب الشأن هو : "جماعة أصدقاء وأعداء الموسيقى الحديثة" **The Friends and Enemies of Modern Music** وقامت بوضع كلماتها المسرحية "جيرترود شتاين".

ولقد قام "تومسون" نفسه بتلخيص مقاصده في هـــذه الأوبـــرا في الكلمات الآتية، التي ورد ذكرها في تقديمات لعرضها بالإذاعـــة في عـــام **1942**:

"أرجو ألا تؤدي بك الترجمة الحرفية لكلمـــات هـــذه الأوبـــرا إلى تأويلات ذات معان رمزية غامضة، فلو استطاعت الكلمات المسرحية التي قامت بها واضعة الأشعار وما كتبه المؤلف من موسيقى دارجة، أن تبعـــث فيك شعورًا بالسعادة الساذجة بما يشبه الطفولة الهانئة، وقوة روحية تبعـــد كل البعد عن المقاصد المادية بما يشبه التصوف، فـــإن المؤلـــف وواضـــعة الكلمات ليعتبران عندئذ أنهما قد نجحا في أداء الرسالة التي يرميان إليها من وراء هذه الأوبرا"[1].

وفي الحق أن موسيقى "تومسون" قد سهلت لنا كثيرًا من المشقة التي نلاقيها في فهم المعاني المبهمة بما توحي به كلمات "جرترود شتاين" وألحانه تضم في تركيبها كثيرًا من عناصر "الغناء الجريجوري" القـــديم إلى جانـــب عناصر أخرى من الأناشيد الفولكلورية الدينية بأمريكا، وهى كلها تمتـــاز بالجلاء والوضوح والدقة والإخلاص في تتبع نبرات الكلام الدارج.

وعلى الرغم من بساطة لغته الموسيقية المتعملة لكي تتابع الكلمـــات الدارجة إلا أن كراسة الموسيقى لهذه المسرحية مليئة بالأفكـــار الموســـيقية الدقيقة وبلمسات الخيال الخصب التي تنم عن أعلى مراتـــب الإلهـــام في الابتكار الفني، وكان دون شك لكل هذه الصفات العالية ما جعل هـــذه المسرحية نموذجًا من الأوبرا فريدًا في نوعه ورفعها إلى مرتبة كبار المؤلفات الخالدة ذات الابتكار الطريف.

---

(1) نقلًا عن صحيفة "نيويورك تايمز" في 12 مارس من عام 1942، وكتاب:

America's Music – by G. Chase-Me Graw – Hill, New York, 1955

وفي السنوات الأولى التالية على عام **1930** كان لظهور أوبرات انتزعت موضوعاها من صميم مشكلات العمال والطبقات الكادحة في مجتمع أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى مما أثر في بعض الموسيقيين أمثال: "كرنك" **Krenek** الألماني فكتب أوبرا "جوني المهزار" **Jonny Spielt Auf** التي حظيت بشهرة واسعة لفترة من الوقت، وقد بدا لجمهور الأقاليم بألمانيا أنه من الأمور الطريفة أن يكون بطل هذه الأوبرا قائدًا زنجيًا لفرقة "الجا باند" وأن يجرؤ المؤلف على إقحام بعض الألحان القليلة من موسيقى الجاز في الموسيقى المسرحية.

كورت فايل:

ولقد نمى من بعده "كورت فايل" **Kurt Weill** طريقة الالتجاء إلى موضوعات شعبية في سلسلة سطرت في تاريخ الأوبرا الألمانية في العصر السابق لحكم هتلر، وأهم أوبراته في هذه الفترة هى "أوبرا بثلاثة مليمات" **Die Dreigroschenoper**— لكلمات مسرحية مؤثرة من وضع الكاتب الاجتماعي الشهير "برت برخت" **Bert Brecht**— ولقد استبدل فايل في صراحة أغاني المسرح التقليدية **arias** بالأغاني البسيطة العادية، والأوركسترا بفرقة موسيقية شبيهة بفرقة "الجازباند" وكتب الموسيقى في أسلوب عامي ساذج حتى لم يمض وقت طويل إلا كان كل واحد من باعة الصحف بألمانيا يترنم بألحاها، ولكن الصفة التي تميزت ها دون موسيقى "جوني المهزار" هى أن الموسيقى ذات طابع حقيقي، فهى تعبير صادق بالموسيقى عن الروح الألمانية في السنوات التالية لعام **1920** وعن ذلك

الصراع الذي نشب وقتئذ بين الطبقات الاجتماعية فيها وذلك التفكك والانحلال الذي أصاب ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى التي صورها "جورج جروتز" في صراحة قاسية، لهذا لا تخدعك تفاهة "فايل" فهي مصطنعة ذات معنى تستطيع أن تقرأه إن تيسر هذا لك بين السطور فتبين المأساة العميقة وراء المظهر اللاهي.

ومن أجل هذا عندما رحل "فايل" في عام **1932** عن ألمانيا ... وأقام نهائيًا بأمريكا، كان له أبلغ الأثر من هذه الناحية في مؤلفي الأوبرا من الأمريكيين.

مارك بليتز شتاين:

وأبرز المؤلفين الأمريكيين الذين ساروا في أعقابه هو "مارك بليتز شتاين" **Marc Blitzstein** الذي فطن إلى المغزى الاجتماعي الذي تحمله أوبرا "فايل" بين طياتها فكتب مسرحيتين على منوالها، ولقد ولد "بليتز شتاين" بمدينة فيلادلفيا عام **1905**، ودرس الموسيقى على كل من "اسكاليرو" **Sealero** و "نادية بولانجيه" و "أرنولد شونبرج" وأولى هاتين المسرحيتين أوبرا بعنوان "سوف يهتز المهد" **The cradle Will Rock** أخرجت في مبدأ الأمر عام **1937** بنيويورك في صيغة مختصرة مما يلائم قاعات حفلات الموسيقى **Concert – Hall** حيث استبدلت مصاحبتها الأوكسترالية بمصاحبة من البيانو، وبعد عشر سنوات أخرجت بمسرح "سيتي سنتر" **City Center** بنيويورك مع مصاحبتها الأوركسترالية الأصلية، والمسرحية الثانية بعنوان "الجواب لا ..." **No for an Answer**

وأخرجت في يناير من عام 1941 بنيويورك، وبغض النظر عما تحمله هاتان المسرحيتان من مقاصد سياسية فإنهما تبرزان مشكلات من صميم الحياة الأمريكية، وموسيقاهما مصوغة بلغة عصرية أمريكية، وفوق هذا فهما تستأثران بكل الميزات المسرحية للأوبرا.

مينوتّي:

وفي عام 1937 أخرجت "إدارة أبحاث الأوبرا" بمعهد "كيرتيس" الموسيقي بمدينة فلادلفيا أوبرا "هزلية" من فصل واحد لمؤلف شاب اسمه "جيان كارلو مينوتي" Giancarlo Menotti عنوانها "أميليا ذاهبة إلى حفلة الرقص" Amelia al Ballo برزت منها صفات مسرحية عالية وأخرجت بعد ذلك بعام واحد بمدينة نيويورك بمسرح المتروبوليتان.

و"مينوتي" إيطالي الأصل، ولد بمدينة ميلانو عام 1911، وأقام بالولايات المتحدة وانتقل إلى رعيتها منذ عام 1928، ولكنه جاء إليها ومعه كل تقاليد الأوبرا الإيطالية بنوعيها: "الأوبرا الهزلية" Opera buffa و"الأوبرا الجدية" Opera seria وعندما أتم دراسته الموسيقية واستكمل مرانه الفني بمعهد "كيرتيس" أصبح عندئذ أكثر إعدادًا واستعدادًا للمساهمة في محيط الأوبرا الأمريكية.

وكان يكتب بنفسه الكلمات المسرحية لأوبراته – أول الأمر بالإيطالية كما في مسرحية "أميليا" – ثم عندما أوصت بها هيئة الإذاعة الأمريكية الأهلية N. B. C. لتذيعها في عام 1939، قام عندئذ بترجمة كلماتها إلى الأنجليزية وأطلق عليها اسمًا جديدًا هو: "العانس واللص" The

Old Maid and the Thief، ومنذ عهد قريب – (في عام **1958**) – أخرجتها هيئة التليفزيون الأمريكية.

وقام "مينوتي" من بعد بكتابة أوبرات ذات الكلمات المسرحية الإنجليزية، فأنجز من نموذج الأوبرا "الجدية" ثلاث مسرحيات: الأولى بعنوان "إله الجزيرة" **The Island God** وهى أوبرا من فصل واحد أخرجها له مسرح المتروبوليتان عام **1942**، والثانية أوبرا "الوسيط" **The Medium** وأخرجها بمسرح "باندر ماثيوز" في نوفمبر من عام **1946**، والثالثة – وهى أهمها – بعنوان "القنصل"**The consul** وهى مأساة من ثلاثة فصول وأخرجت لأول مرة "بمسرح شوبرت" بفلادلفيا في مارس من عام **1950**.

وتدور قصتها بإحدى المدن الأوروبية الكبيرة في الوقت الحالي، وأهم شخوصها المسرحية "جون سوريل" **John Sorel** "ماجدة"، وتتعاقب المناظر في هذه المسرحية بين المسكن المتواضع الذي يقطناه وبين دار القنصلية التي لم يحدد المؤلف الدولة التي تمثلها، و "جون سوريل" هو أحد الرجال الوطنيين الأحرار والثائرين على نظام الحكم ببلادهم، ومن أجل ذلك تراه يحاول هو وزوجته الحصول على تأشيرة من القنصلية للذهاب إلى بلاد أخرى من البلاد الحرة التي يرغبان الالتجاء إليها، ولكن تعقب البوليس السري لسوريل يحمله على الاختفاء، وتستمر ماجدة وحدها تحاول الحصول على التأشيرة من القنصلية مع حشد من الأفراد الذين يتساوون معها في الحالة، وأما "القنصل" الذي أطلق اسمه عنوانًا للأوبرا فلم

يظهر أبدًا على خشبة المسرح، وذلك لأنه يكون منصرفًا دائمًا لإنجاز أعماله داخل حجرته المغلقة.

وفي الفصل الثاني من المسرحية – بعد مرور شـــهر علـــى مـــا ورد بالفصل الأول – نجد "ماجدة" بمترلها بجوار طفلـــها المحتضـــر، وفي تلـــك اللحظة تصلها أخبار تفيد أن زوجها "سوريل" قد اختبأ في الجبال بالقرب من الحدود، ولكن رجال البوليس السري يعودون إليها ويحاولون إرغامها لكي تبوح بأسماء شركاء زوجها من بين جماعة الأحرار.

وفي الفصل الثالث تعود "ماجدة" إلى القنصلية وحيدة بعد وفاة أمها وطفلها، وعندما تفشل في الحصول على التأشيرة، ويكون البوليس وقتئـــذ قد ألقى القبض على زوجها وهو يبحث عنها بالقنصلية، نعود إلى المـــترل وتفتح صنبور الغاز وتموت مختنقة، وفي سكرات الموت تجيئها الرؤيا فتشاهد زوجها وأمها والناس من حولها بالقنصلية وهم يتناطحون في سبيل الحصول على تأشيرات الذهاب إلى بلاد الحرية.

ولاجدال في أن موضوع الأوبرا من الموضوعات التي دأبت صحف أمريكا على التحدث عنها وصفًا للبلاد التي لا يحظى أهلها بالحرية الـــتي يتمتع بها الأمريكيون، لهذا لا عجب في أن تلاقي أوبرا "القنصل" نجاحًـــا كبيرًا كمسرحية من المسرحيات التي يطيـــب للنـــاس هنـــاك التحـــدث بموضوعها، ولكنها أيضًا تعد من الوجهة الموسيقية من الأعمال الجليلة التي تستحق التقدير الفني، خصوصًا مـــن حيـــث توزيعاتهـــا الأوركســـترالية والهارمونية العصرية ذات المركبات المتنافرة التي يستغلها "مينوتي" لخلـــق

الجو الملائم لمختلف المواقف الدرامية، على حين تجده يكتب ألحان الأغاني من تلك الألحان المسرحية التي تجري وفق تقاليد الغناء الاستعراضي بالأوبرا الإيطالية.

وأما الإلقاء الملحن **Recitativo**، وهو ما تصعب صياغته عندما تكون الكلمات المسرحية باللغة الإنجليزية، فإن "مينوتي" عرف بحق كيف يتخطى تلك الصعوبة بمهارة فائقة.

ومما لا شك فيه، أن "مينوتي" يستند في كتابـــة أغـــاني الأوبـــرا إلى الأسلوب الأيطالي في الغناء المسرحي الذي يهدف إلى استعراض رخامـــة الصوت وقوته في الغناء، ومن أجل هذا فهو علـــى جانـــب كـــبير مـــن الاصطناع، ولكنه عرف كيف يمزجه مع الأسلوب الأمريكـــي الـــواقعي البسيط.

أما أسلوب كتابته الموسيقية فهو بوجه عام خليط من عدة أســـاليب لمؤلفين متعددين حتى يسهل عليك أن تتبين فيه أثر كل من "بوتشـــيني" و "فردي" و "مسورجسكي" و "ديبويس" و "سترافنسكي" و فولف فيراري" و "ريتشارد شتراوس" و "بروكوفييف" وآخرين.

ورغمًا عن أن موسيقاه تستهوينا ببريقها وخفتها في مواضع كثيرة من أوبراته إلا أننا لو سبرنا غورها لألفيناها على جانب كبير من الســـطحية، وعلى قسط ضئيل من الخيال والابتكار الطريف، ومع ذلك فإن "مينوتي" يحظى اليوم بأمريكا بمركز المؤلف الأول النـــاجح في إخـــراج الأوبـــرات الأمريكية ، حتى يمكنني القول بأنه يعد نظـــير "مـــييربير" **Meyerbeer—**

بفرنسا في القرن الماضي وهو الذي أصبح اليوم نسيًا منسيًا بباريس مركز عرشه في دولة الأوبرا الفرنسية أثناء حياته، وقد نتساءل فيما لو كانـــت مسرحيات "مينوتي" سوف تستمر في نجاحها مستقبلًا لدى الأمـــريكيين أم أنها سوف تلقى المصير نفسه الذي أصابته أوبرات "ميير بير" بفرنسا ؟ هذا ما قد تكشف عنه الأجيال المقبلة.

أوبرا الحجرة:

وثمة أمر آخر أثر في تطور أسلوب الأوبرا الأمريكية بصفة قد لا نجد لها نظيرًا في البلاد الأخرى، ذلك أنه مع تقدم أساليب الإذاعة والتليفزيون بأمريكا زادت فقرات برامجها وتنوعت بما لا يضارعها فيه أي بلد من البلاد الأخرى، وقد استتبع هذا إدخال برامج من الأوبرا القصيرة لعرضها من بين الفقرات المتعددة الأخرى بالتليفزيون، وكان من نتائج هذا الابتكار نموذج من الأوبرا المصغرة أطلق عليه "أوبرا الحجرة" **Chamber Opera** وقد تطور هذا النموذج أخيرًا بحيث أدخلت في عناصره الاستعراضية كل المقومات المناسبة للإذاعة التليفزيونية من حيث سرعة تنوع المناظر، والمناظر التي لم تكن لتناسب المسرح من التي تلائم التصوير السينمائي أو التليفزيوني بحيث أصبحت الأوبرا لا تخرج عن كونها شريطًا من الأشرطة السينمائية معه غناء وموسيقى، وأهم دعاة هذه الفكرة في الوقت الحالي اثنان: "ليونارد بير نشتاين" و "وليم شومان".

وقد اشتهر الأول بقيادة الفـــرق الســـيمفونية أولًـــا، ثم كمؤلـــف لاستعراضات مسارح "برودواي"، وأخيرًا كتب أوبرا من هذا النمـــوذج

التليفزيوني تضم عناصر من الموسيقى "الجدية" Serious Music– علـــى حد قول نقاد أمريكا – وموسيقي من أسلوب برودواي " الشعبي الخفيف، والمسرحية بعنوان "متاعب بتاهيتي" Trouble in Tahiti وتحمل في طياتها نوعًا من النقد الاجتماعي لمشكلة من مشكلات الأسرة بأمريكـــا، وقـــد أخرجت بالتليفزيون الأمريكي عام 1952.

والمسرحية، كما يقرر مؤلفها نفسه، لا تتبع أي خطة مسرحية plot بالمعنى الصحيح الذي تدل عليه هذه اللفظة، كما أنها لا تشتمل إلا على النزر القليل من "العمل المسرحي"، فهى تصور موقفًا سيكولوجيًا واحدًا انتزع من حياة فردين، وتعالجه على طريقة أسلوب القصة القصيرة، ومن أجل هذا فلابد عند أداء هذه الأوبرا أن تسمع بوضوح كل كلمة تقال فيها أو تغنى وإلا لما أمكن تتبعها بأية حال.

وأهم شخوصها المسرحية "دينا" Dinah زوجة "سام"، أحد رجال الأعمال الناجحين بأمريكا، وهما يقنطان الضواحي، ويسود حياتهما في اللحظة التي تعالجها الأوبرا نوع من الفتور العاطفي الناشئ عن الفراغ السيكولوجي في حياتهما الزوجية، وفي غمرة من الإحساس بهذا الفراغ يلجآن إلى دار السينما ليسريا عن نفسيهما بمشاهدة عرض بعنوان "متاعب بتاهيتي" فيخرجان من قصته بموعظة تعيد الدفء إلى حياتهما الزوجية.

وخلال هذا العمل المسرحي الضئيل نستمع من وقت لآخر إلى تعليقات وانتقادات اجتماعية من جانب "ثلاثي" Trio من المغنين على نسق ما كان يجري بالتراجيديا اليونانية القديمة، ويتوافر على إنشاده امرأة

ورجلان، والكراسة الموسيقية لهذه الأوبرا مليئة بكل المصطلحات الموسيقية المألوفة في أسلوب استعراضات "برودواي" الموسيقية، فضلًا عن النماذج الموسيقية الشعبية مثل "البلوز" و "الإسكات" "Scat" والموسيقى مصوغة من أسلوب فني دقيق وعلى جانب كبير من الطرافة في المعالجة وذات آثار درامية قوية.

أما المؤلف الثاني "وليم شومان" فقد اختار للتليفزيون أوبرا انتزع موضوعها من صميم الهوايات الأمريكية في دائرة الألعاب الرياضية، فاختار لعبة "البيس بول" Baseball التي يعشقها هو نفسه، فاتخذ من قصة كان قد وضعها "آرنست ثايير" بعنوان "كاسي والمضرب" Casey and the Bat موضوعًا لأوبراه التي أطلق عليها اسم "كاسي العظيم" – The Mighty Casey وهى تصور مجد لاعب كبير من لاعبي البيس بول وانهزامه في النهاية رغم انتصاراته المتعددة.

والأوبرا مليئة بالعناصر الشعبية التي تحيط بملعب البيس بول من باعة "الفول السوداني" و "الفيشار" والمرطبات إلى الصيحات التشجيعية التي يأتي بها المتفرجون، واللغة المستعملة في هذه الأوبرا هى اللغة الأمريكية الدارجة إلى أبعد حدود العامية، وإنني أعجب حقًا كيف يستطاع أن يطلق اسم الأوبرا على مسرحية موضوعها بمثل هذه التفاهة والحقارة، فالأوبرا والموسيقى عامة كالشعر وسائر الفنون الأخرى تحتاج إلى موضوعات سامية تستحق بيانها بالموسيقى والشعر، وأما اللغة الدارجة والأفكار العامية والمناظر العادية ليست بأية حال من موضوعات الفن إطلاقًا، وإن البون

شاسع جدًا بين ما قام به كل من "جورج جيرشوين" و "فيرجيل تومسون" و "مارك بليتز شتاين" من إعلاء شأن فن الموسيقى المســرحية بــأوبراتهم الخالدة، وبين هذه المسرحيات الفجة التي لم تكتب إلا من أجل فقرة إذاعية أو تليفزيونية، وهى بذلك تستهدف دون شك إشباع أغراض غير فنية أو موسيقية.

مما تقدم يتضح لنا تمامًا أن الأوبرا الأمريكية، رغم بلوغهــا حــدود الكمال والجمال الفني مع "جيرشوين" و "تومسون" و "يليتز شــتاين" لا تزال تشق طريقها الفني دون معاونة من هيئة من هيئات الأوبرا المعروفــة، وبذلك ربما يتقرر مصيرها خارج مسارح الأوبرا، ولكني على أي حال من الأحوال أشعر بأننا لم نستمع بعد إلى النموذج الأخير للأوبرا بأمريكا.

الفصل السابع

الأوبرا العصرية

لقد رأينا كيف كان عالم الأوبرا في أواخر القــرن التاســع عشــر ومستهل القرن العشرين يتسلط عليه فاجنر وفردي، حتى اعتقد كبير من النقاد أن دولة الأوبرا بعد وفاتهما قد اندثرت.

والواقع أن أثرهما كان كبيرًا إلى حد قيام المحــاولات مــن جانــب المؤلفين لمحاكاة أسلوبهما الأوبرالي، ففي ألمانيا قامت بعض منــها بمحاكــاة أسلوب كبار الأوبرات الفاجنرية خصوصًا أوبــرات سلســلة "الخــاتم" الشهيرة، ولكن هذه الأوبرات المقلدة لم تنجح بالطبع في التســلط علــى مسرح الأوبرا، وقد تزعم هذه المحاولات بألمانيــا أوجســت بــونجيرت (**1845 – 1915**) **August Bungert**، فقام حــوالي عــام **1900** بتأليف ست أوبرات على هذا النمط من المحاكاة، أخذ موضــوعاتها مــن مختارات من أشعار هوميروس، وبلغ في محاكاته لفاجنر وقتئذ أن أقترح بناء مسرح على ضفاف الراين خاص بأوبراته، إمعانًا منه في ترسم خطى فاجنر ببنائه مسرح بابرويت.

ريتشارد شتراوس:

ومع ذلك خاب ظن هؤلاء النقاد، ولم تندثر دولة الأوبرا بوفاة فاجنر وفردي كما زعموا، بل كان من أبرز المؤلفين للأوبرات بألمانيا مــن بعــد فاجنر ومن الذين استطاعوا بحق أن يتسلطوا بمؤلفــاتهم علــى المســرح

الأوبرالي ريتشارد شتراوس **Strauss** (**1864 – 1949**)، وقد تمكن من تنمية أسلوبه بطريقته الخاصة مع استناده في صوغ الأوبرات على نمـــوذج "الدراما الموسيقية".

وجاءت أولى أوبراته "جونترام" **Gun tram**– التي أخرجها عـــام **1894** فاجنرية لحمًا ودمًا، ومن أجل هذا لم تصب النجاح، وخانه التوفيق أيضًا عندما أخرج أوبراه الفكاهية بعنوان "حريق" **Fuersnot**، وقصـــتها ولو أنها مسلية إلا أنها ثقيلة في فكاهتها، ويؤخذ عليها أنها تحمل في طياتهـــا دعاية للفاجنرية ولشتراوس نفسه، مما أثار سخط النقاد عليه وقتئذ.

سالومي:

وقد اشتد هجوم النقاد عليه وزاد عنفًا في عام **1905**، عندما أخرج أوبرا "سالومي" **Salome** بمدينة درسدن، وتقوم كلماتها المسرحية علـــى مسرحية كتبها أوسكار وايلد بهذا العنوان.

ويعزي سبب هجوم النقاد عليه ونفور جمهور الأوبـــرا مـــن هـــذه المسرحية لأمرين: أولهما أن قصة الأوبرا تعدّ وقتئـــذ مـــن الموضـــوعات المستهجنة التي اعتبرها الجمهور مما لا يناسب الأوبرا لشناعتها.

وتتلخص قصتها في أن سالومي ابنة هيروديياس كانت فريسة لميل شاذ للقديس "يوحنا المعمداني" (واسمه في الأوبرا "يوخا نعـــان" **Jochanaan**) بلغ بها حدود الجنون الهيستيري، وبينما كانت ترقص ذات يوم أمام الملك هيرود رقصة الأوشحة السبعة **Danse des sept voiles** بلغ من إعجاب الملك برقصتها وهى تخلع أوشحتها عن جسدها واحدًا بعد واحد لتبـــدو

أمامه عارية، أن تبسط في القول معها وأفهمها بأنه على استعداد لتحقيـــق أي مطلب ترغب فيه، فانتهزت الفرصة وطلبت منه على الفور أن يقـــدم إليها رأس يوخا نعان على صحن من فضة، ولما أجيبت إلى طلبها طفقـــت تمسك برأس القتيل وتنهال على شفتيه تقبيلًا بصورة فزع منها الملك وأمر بضرب عنقها.

والأمر الثاني – وهو أعظم أهمية – هوأن المجتمع الألماني وقتئذ لم يكن بعد قد تدرب على استماع الموسيقى العصرية التي صيغت بها الأوبرا، فهى لا تشتمل على الألحان المسرحية الشجية وبدلًا منها فألحانها جافـــة وذات قفزات جريئة في أنغامها، بل تشبه الإلقاء العنيف أكثر من الغناء.

وربما كان شتراوس يتوقع نفور جمهور الأوبرا ببلاده من شـــناعة قصتها وشذوذ شخصية سالومي، فأراد أن يخفف من حدة هـــذا العنـــف برسمه شخصية مسرحية هادئـــة الطبـــع ومســـتقيمة وهـــى شخصـــية "القديس"وصورها بموسيقى مستقيمة وغير عصرية، ولكن أسلوبه فيها بلغ نوعًا من التفاهة بما يشبه الموسيقي التي تعزف في "حدائق الـــبيرة" **Beer Garden** بألمانيا كاطار لتسلية الشاربين.

أما ما كان يراه الألمان وقتئذ في موسيقى الأوبرا علـــى أنـــه مـــن المستحدثات العصرية المتنافرة في أنغامها فإنه لم يعد اليوم ينظر إليه كذلك بعد أن خطت الموسيقى بخطوات تقدميه أوسع مدى من أسلوب شتراوس ولا يغيب عن أذهاننا بان التنافر والتطابق في الأنغام هى عادة من الأمـــور

النسبية التي يحكم عليها بالقياس إلى ما يكون المرء قد ألفه في الاستماع الموسيقي من قبل.

وأيا كان الحكم على قيمة هذه الأوبرا من الوجهة الموسيقية فهى بلا مراء تعد من نقط التحول الهامة في تاريخ الأوبرا، إذ أنها الأولى التي جاءت صياغتها باللغة الموسيقية العصرية، ويهتم شتراوس فيها بإبراز الموسيقى الأوركسترالية، أكثر من اهتمام فاجنر نفسه في أوبراته، فتجد الأوركسترا الضخم وهو يصول ويجول بموسيقاه في إبراز العمل المسرحي وفي رسم الشخوص المسرحية بأسلوب جدّ عال وكأنه في هذا يتألف من مجموعة من العازفين من ذوي الطلاقة والمهارة الفائقة في الأداء **Virtuosi**.

كما يبرع شتراوس أيضًا في تصوير مختلف المواقف الدرامية وتحولها السريع بموسيقى مليئة بالحركة والتلوين البديع، ولكي أوضح هذا أسوق إلى القارئ مثلين من هذه المواقف: فهناك أولًا "رقصة الأوشحة السبعة" تجد الموسيقى فيها من طابع راقص، وفي الوقت ذاته تمر بعدة أجواء متحوّلة تصوّر لنا إغراء سالومي للملك هيرود عن طريق خلعها الأوشحة التي تستر بها جسدها واحدًا بعد واحد، ونتبين هذا بجلاء من الموسيقى، والأثر الذي يحدثه هذا من انفعالات لدى هيرود نشعر به تمامًا من الموسيقى، وثانيًا يحدث بلوغ الذروة من الأثر الدرامي في العمل المسرحي عندما يضرب الجلاد عنق "القديس" في القبو الذي سجن به، ولا نراه إطلاقًا وإنما نشعر به أيضًا من اضطراب الأوركسترا في عزفه، ويصور شتراوس لنا "ضربة السيف" بنغم قصير حاسم وشديد تتوافر على أدائه مجموعة

الكونترباص معًا، والأثر الذي يتركه هذا الأداء الموسيقي فينا قوي إلى حد أنه يتملكنا نوع عجيب من الرهبة ونحن نشاهد هذا المنظر ونستمع إلى الموسيقى.

اليكترا:

وتبع أوبرا "سالومي" ثانية أوبراته الهامة "الكيترا" **Electra** أخرجها بدرسدن عام **1909**، وكانت أيضًا تعد مثلها من المسرحيات المستهجنة، ولكنها اليوم تعد في رأي كثير من الناس أعظم أوبرات شتراوس.

وقد استمر شتراوس فيها يولي للأوركسترا أهمية عليا وزاد أيضًا من أهمية الموسيقى التصويرية فيها، ومن أجل هذا فهي مصوغة أيضًا – مثل "سالومي" – في نموذج "الدراما الموسيقية".

وكلماتها المسرحية – مثل "سالومي" – أخذت عن مسرحيات سبقت كتابتها للمسرح غير الغنائي، وقد أخذ "اليكترا" عن المسرحية التي كتبها الكاتب النمساوي هوفمانستال، وهو من الكتاب الذين اعتمدوا في ثقافتهم على المصادر الإيطالية والفرنسية.

فارس الوردة:

إلى هنا كان شتراوس يكتب أوبرات تعنى بالموسيقى الأوركسترالية وبالعمل المسرحي في المكانة الأولى وفق أصول "الدراما الموسيقية" التي استنها من قبله فاجنر، وكان هذا بالطبع على حساب إغفاله أهمية الأغاني، وبالتالي كانت الكلمات المسرحية تلحن في صورة تشبه الإلقاء العنيف.

أما في أوبرا "فارس الوردة" Der Rosenka valir (درسدن عام 1911)فقد اهتم شتراوس بإبراز الغناء على حساب إهدار الكلمات المسرحية حتى قال بشأنها أحد نقاد الإنجليز، عند إخراجها بمسرح "سادلرز ويلز" Sadler's Wells بلندن إنها "أوبرا دون كلمات مسرحية"، مع أن الكلمات المسرحية قد أحسن إعدادها هوفمانستال.

ويبدو أن شتراوس كان دائم التجربة في كتابة أوبراته وفي كل مرة يقوم فيها بتجربة فنية جديدة تختلف عما سبقها من مؤلفاته.

ومما يعاب على "فارس الوردة" أنها من الوجهة المسرحية مشحونة بالتفصيلات الدقيقة التي تعوق العمل المسرحي في سيره الطبيعي، ولكن شتراوس كموسيقي كان يجد في هذه التفصيلات فرصة له للإفاضة في التصوير الموسيقي، مما جعلها على جانب كبير من الجاذبية الموسيقية، فضلًا عن قيمتها المظهرية الكبرى في فخامة المناظر وجموع المغنين والمنشدين بها.

أريانا بناكسوس:

وكان مجرد الاعلان عن أوبرا جديدة لشتراوس مما يثير فضول الناس واهتمامهم لأن هذا كان يعني لديهم توقع تجربة جديدة ومثيرة، والتجربة الجديدة هذه المرة في عام 1912 كانت أوبرا "أريانا بناكسوس" Ariadne am Naxos بمسرح مدينة شتوتجارت.

وفي البداية أخذ شتراوس الترجمة الألمانية التي قام بها هوفمنستال لمسرحية "البورجوازي المثقف" Le Bourgeois Gentilhomme التي كتبها موليير – وهى مسرحية غير موسيقية – وكتب لها موسيقى للباليه

تعتمد في صلبها على الموسيقى الأصلية التي كان قد كتبها لوللي في القرن السابع عشر لتدعم التمثيل، ثم كتب "ختامًا" لها **epilogue** هو أوبرا "أريانا بناكسوس"، وإذن فقد ظهرت هذه الأوبرا أول الأمر في صيغة تذييل لموسيقى تدعم التمثيل في مسرحية غير موسيقية، وهذا بالطبع من الأمور غير المألوفة وغير المستقيمة مع فن الأوبرا أو فن المسرح ومن أجل هذا عدل شتراوس بعد ذلك هذه الخطة كما يلي:

لما كان المسيو جوردان **Jourdain** البورجوازي المثقف قد استقدم إلى منزله ممثلين لتمثيل مسرحية غنائية ومعها فرقة باليه الأوبـــرا لتســـلية ضيوفه، لهذا فإن شتراوس يبدأ قصة الأوبرا ويتبعه بالأوبرا نفسها في فصل وحيد، وهذه هي الصيغة التي أخرجها بشتوتجارت لأول مرة، و "المقدمة" مليئة بالمفاجآت الهزلية وبالغناء من الطبقات العالية الصعبة بالنسبة للمغنية الأولى، واسمهـــا في "المقدمـــة" زيربينيتـــا **Zerbinetta** وتقـــوم بعـــدة استعراضات صوتية بهلوانية **Roulades** وفيما عدا هذا الـــدور الغنـــائي فموسيقاها ليست على جانب من الأهمية كما هـــي الحـــال في أوبراتـــه الأخرى، ولكن المسرحية تتيح فرصة كبيرة أمام مصمم الزخارف المسرحية (ديكور) لكي يقوم بأعمال جليلة في هذا المضمار.

وقد ظلت أوبرات شتراوس وبوتشيني تحتل برامج مسارح الأوبرا بأوروبا إلى وقت قريب وتطغى على غيرها من الأوبرات الحديثة حتى كاد يبدو وكأن تاريخ الأوبرا الحديثة قد انتهى بهما، وأن مجتمعنا الحديث لم يعد

يقبل الأوبرا كفن مناسب لحياته المعقدة الكثيفة بما يحيطها من كل صنوف التعقيد السياسي والاقتصادي.

والواقع أن الأحداث السياسية غيرت وجه المجتمع وبالتـالي نـوع المستمعين والمشاهدين للأوبرا، ومن جهة أخرى بينما يحـاول المؤلفـون الموسيقيون الخروج على التقاليد الأوبرالية والقضاء علـى "الـروتين" في أساليبهم نجد أن المخرجين ومديري المسارح لا يميلون إلى القيام بتجـارب جديدة ويفضلون في غالب الأحيان التزام الأوبرات التقليدية التي يبدو لهم أنها تتبع الطرق المستقيمة مما سبقت لهم تجربته في الماضي، وهـم بـذلك يغفلون من حسابهم أن جمهور المشاهدين والمستمعين للأوبرا قد تغير عمـا مضى وأصبحت هذه الأوبرات لا تناسب مزاجهم وتفكيرهـم المتحـرر، وأنهم ملوا الاستماع إلى الأوبرات التي تساير التقاليد القديمة في أسلوبها.

وإنني لا أريد أن أناقش هنا وجهة النظر التجارية البحتة التي يتعلـل بها متعهدو إخراج الأوبرات وأصحاب دورها ومديروها، ولا يمكـنني أن أناقش تقويم الأوبرات أو غيرها من التراث الفني بمعيـار حصـيلة أثمـان المقاعد بتلك الدور، فكثير من الأوبرات الحديثة الهامة التي تعد من كبـار المؤلفات الإنسانية لم تكن في وقتها تحظى بتأييد هؤلاء المديرين والمتعهـدين وكانت من نعيم ثقتهم.

والمثل الحي الذي يمكنني أن أسوقه للقارئ على الصراع العجيـب الذي قام بين هؤلاء التجار وبين أحد المؤلفين، أوبرا "بليـاس وميليزانـد" (Pelleas et Melisandle) (**1902**) التي كتبها ديبوسـي (**1862 –**

1918) ولم يستطع إخراجها بدار أوبرا باريس بـــل أخرجـــت بمســـرح "الأوبرا كوميك" وظلت كذلك إلى عهد قريب وحتى بعد أن دانت لهـــا معظم الدور الهامة بأوروبا، فضلًا عن مسرح "المتروبوليتان" بنيويورك.

والواقع أن هذه الأوبرا تعد في رأي بعض النقاد فريدة في نوعهـــا، فهى لا تتخذ أسلوبًا معينًا من الأساليب الأوبرالية المتعددة الـــتي أســـلفنا ذكرها بهذا الكتاب، كما أنها لم تحدث الثورة في نموذج الأوبرا بحيث نجد لها من الاتباع في طريقة كتابتها من بين الأوبرات التالية عليها.

ولكن البعض الآخر يرى أنها من جهة تعد امتدادًا لأوبرا "ترســـتان وإيزولدي" التي كتبها فاجنر ومن جهة أخـــرى فهـــى توطئـــة لأوبـــرا "فودسيك" التي كتبها ألبان بيرج والتي سوف يجيء الكلام عنها فيما بعد.

وبذلك فهى تعد بمثابة جسر الانتقال من نموذج القرن التاسع عشر إلى نموذج القرن العشرين بالمكانة المماثلـــة نفســـها، الـــتي تقـــف فيهـــا سيمفونيات بتهوفن فيما بين الكلاسيكية والرومانيكية، وتعتمد هذه الأوبرا في كلماتها المسرحية على مسرحية الكاتب الشـــهير مـــوريس مترلنـــك **Maeterlinek** التي تقوم في أساسها على فلسفة متشائمة تقضـــي بـــأن الإنسان "مسير في الحياة لا مخيّر" على نمط ما دار في قصص جيمس جويس **James Joyce**– وفيرجينيا وولف وفرانز كافكا **Kafka**.

وتتلخص قصتها فيما يلي:

في غابة "اللموند" **Allemonde** بينما كانت ميليزاند الشابة المجهولة تبكي وتندب حظها التعس المجهول يلتقي بها أحد السادة الإقطاعيين، اسمه

جولو Galaud ويصطحبها إلى قصره ويتزوجها، وكان له أخ غير شقيق أصغر منه بكثير وقد نما حب فيما بينه وبين ميليزاند مما أثار الغيرة في جولو نفسه فيقتل العاشقين وهما في خلوقما، ويظل هؤلاء الشـــخوص الثلاثـــة طوال المسرحية وكل واحد منهم منطو على نفسه ولا يعرف ما يدبره لـــه القدر من قسوة.

والمسرحية الأصلية التي كتبها ميترلنك، وقام بشأها "فوريه" بكتابـــة موسيقى تدعم التمثيل فيها، صيغت من خمسة فصول، وفي صورة من ثلاثة عشر منظرًا، أما الأوبرا التي أعدها ديبوسي فهى في ثلاثة فصول تشـــتمل على ثلاثة عشر منظرًا، ويسود العمل المسرحي فيها نوع من الغمـــوض، كما لا يسير هذا العمل المسرحي في صورة صريحة وإنما عن طريق التقرير الضمني Under – statement وكذلك رسم الشخوص المسرحية بهـــا يجري في صورة من خلف نقاب من الغموض الذي يحجب كل واحد منهما عن أن يرى الشخوص الأخرى على حقيقتها، وأسلوب ديبوسي في رسم هذه الشخوص هو أسلوبه نفسه في موسيقاه التصويرية الذي يقوم علـــى رسم الانطباعات دون الأشكال وحدودها القاطعة.

ويحشد ديبوسي لهذه المسرحية أوركسترا كبيرًا في عدده وعدته لكنه لا يبلغ به في العزف حدود الجلبة إطلاقًا، وبدلًا من ذلك فهو يستغل المميزات الشخصية للطابع الصوتي الفردي لكل آلة من آلاته بحيث يبرز من المجموعة بكل صفاها ومميزاها.

وتعتبر أوبرا "بلياس" على كل حال، في طريقتها وفي مشاعرها كضد لدراما فاجنر الموسيقية، ويتضح هذا في الحال لو قارنا المنظـــر الكـــبير في "تريستان وإيزولدي" بنظيره في "بلياس وميليزاند"، ففي أوبرا فاجنر عندما يصارح العاشقان أحدهما الآخر بحبه يفسر ذلك لنا موسيقى قوية تفـــيض بالعواطف العجيبة في حين أنه عندما يصارح كل من بليـــاس وميليزانـــد أحدهما الآخر بالحب لأول مرة تجسد سكونًا مطلقًا، حـــتى ليبـــدو كـــأن الجميع من المغنين والأوركسترا وكذلك المؤلف نفسه – اجتاحهم أثر هذا الشعور القوي وتملكهم، وهذا المنظر هو نموذج لهذه الأوبرا فهو يبرز نجاح الاقتصار والاقتصاد في القول والالتجاء إلى طريقة التقرير الضمني Under statement – التي أسلفت ذكرها، ومن جهة أخرى قلما تجد في بليـــاس أجزاء تعزف في شدة عنيفة، وتسبح الأوبرا بأسرها في جو شاعري حـــالم يكتنفه الغموض والحزن، وأضافت موسيقى ديبوسي اتســـاعًا جديـــدًا إلى مسرحية ميترلنك الصغيرة حتى أصبح من المستحيل أن تتمثل المســـرحية بمعزل عن الموسيقى.

وربما كان هذا الاندماج المطلق بين المسرحية وبين الموسيقى هو الذي جعل بلياس وميليزاند فريدة في نوعها، وهي تضع نموذجًا جديـــدًا يســـير المؤلفون على منواله، إذ لا يوجد إلا قليل من المسرحيات التي تجاريهـــا في جمال موسيقاها وصلاحيتها للتلحين، وفوق ذلك فإن معظم الذين تـــأثروا ببلياس هم من الذين يحذقون اللغة الفرنسية، إذ أن الكثير من خصائصـــها المميزة يتوقف على فهم معاني الكلمات، ولما لم يكن لبلياس ما يخلفها لهذا

فقد أعرض قادة الرأي في الموسيقى عن اهتمامهم بالأوبرا واتجهوا بدلًا من ذلك إلى السيمفونية أو الباليه، واعتبروهما النموذج الأساسي في الموسيقى.

وذكرت من قبل – في مقدمة هذا الكتاب – الأسباب التي من أجلها تجدد الاهتمام بالأوبرا حوالي عام 1924 وكانت جميع الأوبرات التي كتبت منذ هذا الوقت تعارض إطلاقًا أهداف فاجنر، ويبدو أن مؤلفي الأوبرا اليوم يتفقون تمامًا في الرأي في مسألة واحدة على الأقل: فهم على استعداد صراحة لقبول الاصطناع المسرحي في الأوبرا، وحيث إنه لا أمل في أن تكون الأوبرا واقعية، فقد تنازلوا عن كل محاولة لإصلاح الأوبرا في هذا الاتجاه، وفرضوا منذ البداية في جرأة أن الأوبرا نوع غير واقعي، وبدلًا من أسفهم على ذلك صمموا بالعكس على استغلال هذه الصفة وهم مقتنعون بأن الأوبرا نوع من فنون المسرح قبل كل شيء فهي تتطلب مؤلفًا قادرًا على تأليف الموسيقى المسرحية.

ومع ذلك كان للأثر العظيم الذي تركه أسلوب بلياس أمبر النتائج في بلاد خارج فرنسا ففي إسبانيا نجد أمانويل دي فاليا **Emanuel De Falla** (1876 – 1946) يقوم بإخراج أوبرا "الحب الساحر" **El Amor Brujo** بمدينة مدريد في عام 1915، وقد أحالها إلى باليه في عام 1919، وهي تترسم خطى بليلس في الغموض الذي يكتنفها.

وهي مسرحية من فصل واحد وقد أوحت بتأليفها إلى دي فاليا راقصة نورية **Tzigane** اسمها "باستورا إمبيريو" **Pastora Imperio** وقامت بالدور الهام بها عند إخراجها الأول "بمسرح لارا" **Teatro Lara** بمدريد في 15 أبريل سنة 1915.

وتقوم هذه الأوبرا على الأساطير الفولكلورية الإسبانية خصوصًا ما كان متعلقًا بها بحياة النور الذين يعيشون بالمغارات "**Cuevas**" القريبة من مدينة جرانادا (غرناطة عاصمة دولة الأندلس القديمة)، لهذا جاءت ألحانها من طابع شرقي وأندلسي وذات جمال وسحر عجيب.

وتدور قصتها حول فتاة مورية اسمها "كانديلاس" **Candelas** تقطن مع قبيلتها مغارات جراندا، ولها خطيب اسمه كـــارميلو **Carmelo** تحبـــه ويحبها، ولكن طيف حبيبها الأول الذي كانت تهيم به قبل كارميلو يداعب خيالها ويقطع عليها سعادتها من حبها لخطيبها، ومن أجل هـــذا تتـــوق إلى التخلص من سطوة هذا الطيف ومن سحر هذه الذكرى، ولهذا الشأن تقوم برقص طقسي شهير عند النور ويعرف "برقصة النار" فتستسلم إليه مـــن أجل التخلص من هذا الحب الساحر، وما برحت كانديلاس ترقص بكل ما أوتيت من مهارة وحرارة ونشاط من حول وهج الموقد وأضوائه الخفاقـــة، ويعتبر الرقص في هذه الأوبرا نقطة بلـــوغ الـــذروة للعمـــل المســـرحي وللموسيقى على حد سواء والأثر الدرامي المتولد عنـــه غايـــة التركيـــز الشعوري – وما إن تنتهي من الرقص حتى يظهر طيف الحب الســـاحر في صورة حبيبها الأول، وفي الوقت ذاته تظهر فتاة نوريـــة أخـــرى تجتـــذب اهتمامه ويهيم بها ويزول سحره من تسلطه على كانديلاس فتشـــفى منـــه وتختتم الأوبرا بمنظر تنعم فيه كانديلاس وخطيبها كارميلو بقبلة ترمـــز إلى حبهما الهانئ بعد أن زال ذلك "الحب الساحر" الذي كان يؤرقهما.

والمسرحية تعتمد لا على رسم الشخصيات أو سرد القصة الطويلة وإنما تتوافر على تصوير لحظة درامية من حياة فتاة نورية – كانديلاس – عندما يتنازع قلبها حبها الخالص لخطيبها كارميلو، وفي الوقت ذاته طيف حبيبها الأول الذي يتسلط عليها وكأنه فعل السحر، ولما كان العمل المسرحي يسير نحو بلوغ الذروة عن طريق الرقص، لهذا فإن الدور الأساسي في عناصر هذه الأوبرا يتركز في الرقص وفي موسيقى الأوركسترا التي تتوافر على مساندته في المكانة الأولى، وأما الغناء فيجيء في المرتبة التالية، ولو أننا ننعم حقًا بغناء بديع لألحان أندبسية تنشد من المنطقة الوسطى لصوت النساء **Mezzo – soprano** أقامت شهرة دي فاليا.

ويكتنف الأوبرا جو من الغموض على نمط ما اكتنف أوبرا "بلياس وميليزاند من قبلها لكنها تتميز مع ذلك عنها بتركيز الأثر الدرامي فيها والذي يشبه معالجة القصة في أجمل نماذجها، وفي الطابع الشعوري الجارف وفي السرعة في التحول في المواقف الدرامية والنشاط التي يدور العمل المسرحي في فلكها.

وهى من الأوبرات التي طالما تحسب من برامج مسرحيات الباليه لبروز الرقص في عملها المسرحي، ولم تواتنا أية فرصة في الماضي للتمتع بإخراجها بدارنا بالقاهرة، ولهذا فإن إخراجها لأول مرة بموسم الأوبرا الإيطالية بالقاهرة في مارس من عام **1961** بواسطة فرقة مسرح كراكالا بروما ليعد من الأحداث الكبرى في برامج دار الأوبرا.

وفي المجر قام بـــيلا بـــارتوك **Bela Bartok** (**1881 – 1945**) بكتابة أوبرا "قلعة الدوق ذي اللحية الزؤقـــاء" **Duke Bluebeard's Castle**.

وقد أخرجها بفرنكفورت بألمانيا عام **1922**، وهى مســـرحية مـــن فصل واحد وتذكرنا بأسلوب بلياس أيضًا في انفصالها عن الحياة الواقعيـــة وقربها من عالم الخيال، وهى مع ذلك ليست بفرنسية الطابع إطلاقًـــا بـــل صيغت كلماتها المجرية وفق وزن الشعر القصصي المجري **Ballade** وقـــد اكتسبت موسيقاها أوزانًا خاصـــة عـــن طريـــق تتبعهـــا لأوزان هـــذا الشعرالغريب.

أوبرا فودسيك:

وأهم الأوبرات التي كتبت منذ بلياس في رأي النقاد هى "فودسيك" **Wozzek** التي كتبها البان بـــيرج (**1885 – 1935**) **Alban Berg**، وأوبرا بيرج تسترعي الاهتمام من عدة وجوه، فقد بـــدأ مثـــل ديبوســـي بمسرحية من تأليف الكاتب المسرحي جيورج بوخنر **Georg Bichner** وهى تروى في ستة وعشرين منظرًا قصيرًا قصة جنـــدي فقـــير مـــن أدنى الطبقات الاجتماعية عاش عيشة الضنك دون سبب جناه ولم يخلف وراءه إلا آثار البؤس، وهذه الفكرة في حد ذاتها فكرة واقعية بما تنطوي عليه من صور اجتماعية، ولكنها أصبحت واقعية من نوع مختلف في تلك الصـــيغة التي صاغها فيها بيرج، والصورة الذهنية التي تتولد لدينا عنها صورة واقعية رفيعة وهـــى مـــا يســـمى في بعـــض الأحيـــان "بالواقعيـــة التعبيريـــة"

Expressionistic Realism وكل شيء في هذه الأوبرا مركز للغاية في منظر سريع يتبعه آخر وكل واحد منها يصور لحظة أساسية من اللحظات الدرامية، وكلها فيما بينها تلتئم وتتركز في موسيقى بيرج ذات الأسلوب التعبيري القوي.

ومن الأسباب التي دعت إلى البطء في قبول هذا التأليف الطريف في الدوائر الموسيقية هو اللغة الموسيقية المستعملة فيها، إذ أن بيرج تلميذ أمين لآرنولد شونبرج **Arnold Schoenberg** وقد استغل طريقة أســـتاذه في نسيج ألحان وهارمونية مما يسمونه بطريقة "اللامقامية" **Atonality** وهـــي طريقة غير مألوفة في الكتابة الموسيقية ولا يألفها المستمع، ومن أجل ذلـــك لا تلقى قبولًا منه، وتعد فودسيك أول ما وصل المسرح مـــن الموســـيقى "اللامقامية"، ولكن موسيقى فودسيك فضلًا عن ذلك تشتمل على قـــوة درامية هائلة، ومما يدل على قوتها الدرامية العظيمة أنه بالرغم من صـــعوبة عزفها وعسر فهمها، شقت طريقها في القارة الأوروبية وأمريكا، وهنالك ظاهرة عجيبة أخرى تستحق الذكر في فودسيك وفي الأوبرا الثانية الـــتي أنجزها قبل وفاته وهي "لولو" **Lulu**، فقد خطرت له فكرة غريبـــة هـــي إدخال نماذج الموسيقى المطلقة التي تعزف عادة في قاعة الحفلات الموسيقية في أسلوب الموسيقى للأوبرا مثل اليساكاليا والروندو والصوناته، ولـــيس لهذا التجديد في نموذج الأوبرا أية أهمية ولا من جهة الموسيقى المســـرحية، إذا أن الجمهور يستمع إلى المسرحية دون أن تكون لديه أية فكـــرة عـــن وجود هذه النماذج الفنية بها، وهذا – باعتراف المؤلـــف نفســـه – هـــو

مقصده، ولكن نموذج بيرج كأي نموذج آخر للأوبرا يتسلط على المسرح بسبب قوته الدرامية.

داريوس ميلو:

وقد يعد هذا البحث في الأوبرا الحديثة ناقصًا إذا لم نُشِر إلى مؤلف من أساطين المؤلفين المعاصرين وهو داريوس ميلو (المولود عام **1892**) **Darinus Milhaud** الفرنسي، وأهم مفاخر ميلو في هذا الميدان أوبرا "كريستوف كولومب" التي أخرجها بيرلين لأول مرة عام **1930** وقام بإعداد كلماتها المسرحية بول كلوديل الكاتب الفرنسي الشهير، واستعمل في إخراجها مناظر استعراضية هائلة وعمليات متعددة وواسعة النطاق، فهي تشتمل على راوٍ للقصة، كما تقوم فرقة المنشدين بأداء دور إيجابي هام ويقفون مع الراوي في الجزء الأمامي من المسرح، ويلتجأ فيها أيضًا إلى الآثار السينمائية التي تتبادل العرض مع مناظر التمثيل، وهذه هي الصعوبة الكبرى في إخراجها المسرحي، وهي في ذلك من الأوبرات التي لا ينتظر المرء أن يراها في حياته أكثر من مرة أو مرتين على الأكثر لندرة إخراجها.

ومع هذا فإن منظر "عصيان النوتية" بها عندما طال بهم السفر بالبحار ونفدت مؤونتهم واستولى عليهم الخوف واستبد بهم القلق من استحالة وصولهم للبر، وإصرار "كولومب" من جهة أخرى على المُضي إلى النهاية لهو من المناظر الخالدة من تاريخ الأوبرا من حيث الأثر الدرامي الهائل وحبك الصنعة الموسيقية، ولهذا طالما يُكْتفى بإخراج هذا المنظر في حفلات الموسيقى.

وميلو في أسلوبه المسرحي يستطيع أن يكون عنيفًا وهادئًا وغنائيًــا على التوالي، وقد استعمل الصفتين بطريقة رائعة في أوبرا "البحار المسكين" (1927) La Pauver Matelot وفي "استر من كار بنتراس" Esther de Carpentras وفي "خـــواريس ومـــا كســـيميليان" Juarez et Maximlien وفي مؤلفات مسرحية أخرى، وتستطيع كذلك أن تكـــوّن فكرة صحيحة عن القوة الدرامية لمسرحياته إذا استمعت إلى قطعة مقتبسة من أوبرا "ساقيات الخمر"[1] Choephores اسمها "ابتهال" Invocation، وفيها تجد المغنين يغنون والمشدين ينشدون مع مصاحبة إيقاعية مـــن هيئـــة كاملة من آلات الإيقاع، فيكون لذلك أثر هائل يشير إلى نوع جديد مـــن إمكانيات لم يسبر غوره بعد قد تساعد في تطور نموذج الأوبرا مستقبلًا.

أوبرات ما بعد الحرب العالمية الأولى بألمانيا:

وكانت الفترة فيما بين عام 1919 و1933 من أخصب الفترات إنتاجًا للأوبرا بألمانيا، إذ ألغيت الرقابة المسرحية التي كانت قد فرضت أثناء الحرب العالمية الأولى وقبلها، ونعم الفنانون المسرحيون والموسيقيون بحرية مطلقة لم يعرفوها من قبل، وقد أصبح من تقاليد الحفلات الموسيقية ودور الأوبرا ألا يقيموا مواسم لحفلاتهم دون أن يدخلوا من بينها مؤلفات تعرف أو تمثل لأول مرة، وذلك لإشباع رغبات جمهور الألمان الذي كان يتعطش إلى كل جديد في هذه المرحلة من حياته، وبذلك نشأت أوبرات عديدة من الأوبرات الجديدة التي عاشت لوقتها وحسب، وظهر معها ميل جديد إلى

---

[1] مأخوذة من المسرحية الإغريقية التي كتبها أسْكيلوس بهذا العنوان، وهى متممة في القصة لمسرحية أجا ممنون.

إبراز الأوبرات التي تتوافر على نقد مشكلات المجتمع المعاصر، فإلى جانب أوبرا فودسيك التي ذكرناها، قام إرنست كرينك **Ernest Kreneek** (مولود عام **1900**) بكتابة أوبراه الشهيرة من هذا النوع "جوني المهزار" **Jonny Speilt auf** والتي أشرنا إليها في الفصل السابق مع الأوبرات الأمريكية، لأن كرينك استوطن بأمريكا منذ عام **1938**، وكذلك كورت فايل **Kurt Weill** (المولود عام **1900**) الذي أخرج أوبرا "الأمن" **Die Burgtehaft** عام **1931** ببرلين وهى تصور الانحلال والتفكك الخلقي الذي حل بمدينة كبيرة نتيجة للتقدم الصناعي في مجتمع ما بعد الحرب بألمانيا.

وفي عام **1929** أخرج بول هنديميت (المولود عام **1895**) **Paul Hindemith** ببرلين أوبرا من هذا الطراز بعنوان "أخبار اليوم" **Neues vom Tage** جاءت كلماتها المسرحية غاية في العصرية وذلك من ناحية تقديمها صورة من واقع الحياة الألمانية المعاصرة، وقد أثارت المجتمع الألماني للأوبرا بذلك المنظر منها الذي تشاهد فيه البطلة، وهى في قاعة الحمام بإحدى الفنادق وتتغنى بفضل طريقة تسخين المياه والتدفئة بالكهرباء، بدلًا من غاز الاستصباح فهى تنشد وتقول "ها هو الماء الساخن مستمرًا دون رائحة كريهة أو خطر الانفجار كما هى الحال في طريقة الغاز ... الخ"، وعندما أعلن عن إخراج الأوبرا بمدينة برسلاو **Breslan** قامت "شركة الغاز المركزية" هناك من مقاضاة منظمي حفلات الأوبرا وحصلت على حكم بمنع إخراج المسرحية لأنها تقوم بدعاية عدائية لمصالحها، ومن هذا يتضح لنا كيف كان تأثير الأوبرات عظيمًا في المجتمع الألماني وقتئذ.

ولكن الواضح لنا أيضًا أن نثل هذه الأوبرات الـــتي تقـــوم علـــى موضوعات تافهة من واقع الحياة اليومية كانت بعيدة كل البعد عن أصول الفن، إذ كما سبقت لي الإشارة إليه لابد للفن من موضــــوعات ســـامية وللأوبرا خاصة من موضوعات رفيعة تتوافر على إعلاء شأنها بمسرحياتها.

الأوبرا العصرية بإيطاليا

1- أوبرات ريسبيجي:

وبإيطاليا نشأت أيضًا جماعة صغيرة من المؤلفين العصـــريين لأوبـــرا ولكنهم لم يصادفوا نجاحًا ببلادهم وإنما في بعض البلاد الأجنبية، ذلـــك أن الأوبرا وقد ولدت أصلًا بإيطاليا وتأصلت فيها منذ قرون أصبحت الآن من الأوضاع الهامة في الثقافة الإيطالية القومية، ولهذا فلا يسمح الإيطـــاليون إطلاقًا بإجراء تجارب على ما ألفوه من تقاليد في الأوبرا خصوصًـــا فيمـــا يتعلق بإهدار الغناء المسرحي الجميل منها، ومن أجل هذا فهم لا يشجعون حتى أوبرات أكثر العصريين إعتدالًا من المؤلفين الإيطاليين مثل "أوتور ينور بسبيجي" **Ottorino Respighi** (**1879 – 1936**) الذي اضطر إزاء ذلك إلى أن يعتمد اعتمادًا كليًا على المســـارح الألمانيـــة لا الإيطاليـــة في الإخراج الأول لأوبراته، مع أنه في أسلوبه الأوبرالي كان يضم عدة مصادر مختلفة حتى كان الإيطاليون أنفسهم يلقبونه بـــ "شتراوس إيطاليا" في بعض الأحيان.

وتعد مسرحية "الشعلة" **La Fiamma** أهم أوبراته وأكثرها نجاحًا وهى تقوم على مسرحية نرويجية قديمة بعنوان "الساحرة"، ولكنـــه أحـــال

موضوعها بحيث يدور عملها المسرحي في القرون الوسطى بكل ما كانـــت تشتمل الحياة فيه على طقوس دينية للكنيسة الكاثوليكية، وكانت مهـــارة ريسبيجي في إجادة الموسيقى الدينية المسيحية من أهم الأسباب التي جعلت هذه الأوبرا مليئة بالحفلات الطقسية المسيحية إلى جانب المواقف الدرامية القوية التي امتاز بها مؤلفوا الأوبرا من الإيطـــاليين وتفوقـــو في إبرازهـــا بأوبراهم عن غيرهم من مؤلفي الأوبرا في البلاد الأخرى.

2- بيدزيتي:

وهناك أيضًا أوبرات أعظم شأنًا من أوبرا ريسبيجي تلك التي كتبها "إيلد بيراندو بيدريتي" (المولود عام **1880**) **Ildebrando Pizzetti** وكان في شبابه يشترك في أعماله مع الكاتب الإيطالي الشهير "جابريللي دانونتسيو" **Gabriele d'Annunzio–** وقد سمح له هذا الكاتب بتحويل بعنوان "فيدرا" **Fedora** إلى أوبرا أخرجها بيدزيتي بميلانو عام **1915**.

وكان بيدزيتي في شبابه أديبًا يميل إلى الكتابة المسرحية أكثر من التأليف الموسيقي، ومن أجل هذا ساعدت مواهبه الأدبية في أن يستقل بنفسه في كتابة الكلمات المسرحية لأوبراته، وسرعان ما انفصل عن دانونتسيو وقام بكتابة الكلمات المسرحية والموسيقى لأوبراه الثانية "ديبورا ويايلي" **Deborae Jaele** التي أخرجها بميلانو عام **1922**، وقد أخذت قصتها من التوراة، وكان لاستقلاله بكتابة كلماته المسرحية ما دفعه إلى الانطلاق في كتابة أغانيه المسرحية بأسلوب حر.

ولكن أبرز أوبراته وأكثرها نجاحًا هى مسرحية "الراهب جـــيراردو" Fra Gherardo وأخرجها أيضًا بميلانو عام 1928 وهى تقـــدم قصـــة لراهب من القرون الوسطى استسلم لإغراء غانية ثم ندم علـــى خطيئتـــه واستسلم لصنوف التعذيب ليكفر عن فعلته، لكنه قابل هذه المرأة ووجدها قد تحوّلت إلى ناسكة بنفس الطريقة التي تحولت بها "تاييس" في قصة أناتول فرانس والتي أحالها ماسنيه إلى أوبراه الشهيرة.

واندفع بيدزيتي من بعد في انطلاقه في أسلوب كتابة الأجزاء الغنائية بالأوبرا حتى كاد يولي الإلقاء الأهمية الأولى على الغناء، كما يتضح لنا هذا من أوبراه "أورسيولو" –Orseolo التي أخرجها في عام 1935 بفلورنسا، ولكن بيدزيتي مع ذلك لم يجرؤ على الخروج تمامًا علـــى تقاليـــد الغنـــاء المسرحي في الأوبرا الإيطالية، فعرف إلى جانب ذلك أن يـــبرز الخطـــوط الميلودية للألحان الجميلة وينميها من الإلقاء نفسه، كما كان الإلقاء مـــن جهة أخرى غالبًا ما يشتمل على الخطوط العريضة لميلودية الألحان.

3- ماليبيرو:

وظهر مع كل من ريسبيجي وبيدزيتي مؤلف ثالث سليل أسرة عريقة من البندقية هو فرانشسكو مـــاليبيرو (المولـــود 1882) Francesco Malipiero وقد تأثر في مؤلفاته بالطابع المحلـــي البنـــدقاري وبدراســـته المتعمقة لمؤلفات مونتفردي، وقام هو الآخر بتجارب في الحقل الأوبـــرالي، ومن أجل ذلك لم يصب النجاح إلا في القليل من أوبراته.

ولقد كتب سلسلة من ثلاث أوبرات: بعنوان "ســـر البندقيـــة" **Il Mistero di Venezia** لكنه لم يستطع أن يخرجها في أي من المســـارح الإيطالية، فقد تعلل المخرجون الإيطاليون وقتئذ بأنها محتاجة إلى عناصر في الإخراج الضخم مما يفوق مواردهم وقدرتهم على القيام بأعبائه، ومن أجل هذا أخرجها أول الأمر بمسرح ألماني متواضع بمدينة كوبـــورج **Coburg** عام **1933**.

ولقد قام في عام **1934** في روما بإخراج أوبراه الشـــهيرة بعنـــوان "أسطورة الابن المكافح" **Favola del figlio cambiato** وهى في صورة النقد السياسي اللاذع وقد كتب كلماتها المســـرحية المتألقـــة بيرانـــديللو **Pirandello** الكاتب المسرحي الشهير، لكنه اضطر إلى سحبها مباشـــرة بعد إخراجها الأول وفق أوامر موسوليني، إذ اعتبر النقد الـــلاذع الـــذي اشتملت عليه قصتها موجهًا إلى وزراء موسوليني ومقصود بـــه تحقيرهـــم، وخصوصًا وأن الشخوص المسرحية بالأوبرا لا يتخفون بأيـــة حـــال وراء الملابس التاريخية القديمة كما جرت العادة في بعض الأوبرات الأخرى، وإنما كانوا يرتدون الملابس العصرية.

وكان لهذا الضغط السياسي وقع أليم على ماليبيرو، فولى وجهه شطر مسرحيات شكسبير واختار منها مسرحيتين تتوافران على تقديم شـــخوص رومانية هامة تصور مجد الرومان وامبراطوريتهم وهما: أوبـــرا "يوليـــوس قيصر" التي أخرجها بجنوي عام **1936** وكذلك أوبرا "أنطونيو وكليوبترا" (**1938**).

وقد اتفق إخراجهما والفترة التي كان موسوليني ينادي فيها بإقامـــة "الامبراطوربة الإيطالية" على نمط الامبراطورية الرومانية، لهذا فقد يفســـر هذا الاتجاه من جانب ماليبيرو على أنه نوع من مهادنة الحكام، ولكننا مع ذلك لم نسمع منذ ذلك الوقت حتى أيامنا وبعد انتهاء حكومة موســـوليني بأنه عاود تجاربه الأوبرالية في هذه الناحية أو في نواحي أخرى والتجـــارب الأوبرالية لا تزال تدور بأوروبا وأمريكا حتى اليوم، ولكنها جميعًـــا تثبـــت حقيقة قاطعة تعلمناها من أوبرات الماضي: ذلك أن الأوبرا من النمـــاذج المسرحية والموسيقية التي لا تجذب المشاهد والمستمع إليهـــا إلا إذا بـــذل المؤلف كل جهوده الصادقة للتعبير عن مقاصده المسرحية والموسيقية فيهـــا عن طريق إبراز الغناء والتمثيل والموسيقى والمناظر كلها معًا، وأن الميل إلى جانب منها دون الاهتمام بالعناصر الأخرى كان دائمًا يخلق المشكلات أمام المؤلفين والمخرجين والمشاهدين والمستمعين على حد سواء.

وإن ما حدث بألمانيا مثلًا في مجتمع ما بعد الحرب العالمية الأولى مـــن ميل نحو الموسيقى والأوركسترا في المكانة الأولى دون الالتفات إلى ما يدور على المسرح – إن صح افتراضه – ربما يفسر بعبادتهم لبعض قادة الفـــرق الأوركسترالية بفضل الدعايات الصحفية الواسعة التي كانت تحيطهم، بينما آخرون كانوا يميلون إلى التمنع بالإخراج المسرحي في المكانـــة الأولى ولا يولون اهتمامهم للغناء.

ولكن الإحصاءات التي قامت بها المصادر الموسيقية بألمانيا أثبتت غير ذلك، فإليك مثلًا ما أخذه الأستاذ ادوارد ينيت **Dent**[1] عن الصـــحيفة

[1] **EDWARD J. DENT – Opera – pelican edition' London' 1953**.

الموسيقية الألمانية **Allgemeine Musik – Zeitung** بشأن بـــرامج دور الأوبرا الألمانية عن موسم عام **1938/1937** والأرقام المذكورة بجوار مل واحدة من مسرحيات الأوبرا في هذا الإحصاء تبين عدد مـــرات تمثيلـــها بجميع دور الأوبرا الألمانية خلال ذلـــك الموســـم: "بالياتشـــي" **354** – "الفروسية الريفية" **Cavalleria Rusticana 352** – "مدام بترفلاي" **217** – "بيتر الأســـود" **Der Schwarze peter 298** – "الخطيبـــة المباعة" **286** – "تروفاتوري" **267** – "كارمن" **266** – "القناص" **Der Feischutz 249** – "البوهيميـــــة" **238** – "لـــــوهنجرين" **236** – "ترافياتا" **236** – "حلاق أشبيلية" **232** – "فـــارس الـــوردة" **230** – "ريجوليتو" **226** – "عايدة" **226** – "مارتا" **220** – "فيديليو" **205** – "أساطين الشعراء المغنين" **203** – "توسكا" **203**.

وأوبرا "بيتر الأسود" التي ذكرت هنا بالإحصاء كتبها مؤلف معاصر اسمه نوبيرت شولتس **Norbert Schulze** وكانت في ذلك الموسم جديدة وهى أوبرا للأطفال وتبدأ قصتها بميلاد طفل وآخرين كـــذلك في نهايـــة الفصل الثاني والثالث منها.

ويلاحظ مثلًا أن موتسارت لم تمثل له أية مسرحية إطلاقًا بألمانيـــا في ذلك الموسم، وبالطبع كان هذا لأن موسيقاه كان قد منعها هتلر، ونجد من بين العشرين أوبرا تقريبًا التي وردت بهذا الإحصاء أن عشر أوبرات منـــها إيطالية ومن المدرسة التقليدية في إعلاء شأن الغناء وإيلائه الأهمية الأولى في الأوبرا، وهناك أوبرا واحدة فرنسية (كارمن) وأخرى تشيكوســـلوفلكية

(الخطيبة المباعة) وكلتاهما تتبعان الأسلوب الإيطالي في صياغتهما، يلي ذلك سبع أوبرات من الأوبرات الألمانية واثنان منها فقط كتبتا منذ عام **1900**.

والحاصل من هذا أن ميل المستمعين الألمان من جمهور الأوبرا كان لا يزال يتسلط عليه أنواع الأوبرات التي تتوافر على إعلان شـــأن الغنـــاء المسرحي وفي مقدمتها الإيطالية ونظائرها من البلاد الأخرى، وهذه البرامج التي كانت تمثل عام **1938** هى بعينها ما تتسلط لا على الدور الألمانيـــة فحسب، بل على معظم دور العالم اليوم، وبين حين وآخر تطلع علينا أوبرا جديدة بتجربة أخرى جديدة بشأنها الجدل والنقاش.

وما دامت الأوبرات التي تشتمل في المكانـــة الأولى علـــى ألحـــان المسرحية الكبرى ما برحت لها المكانة الهامة من جمهور الأوبرا فلابـــد وأن المشكلة لا تزال قائمة منذ نشأة الأوبرا في **1600** حتى اليوم، وإلى أيامنا، أننا قد نشعر بالضيق كلما واجهنا أجزاء الإلقاء الملحن خصوصًا إذا كانت تجرى بلغة أجنبية لا تفهمها وترانا دائمًا ننتظر اللحن المسرحي التالي بفارغ الصبر.

ولكن ألا ترى معي أيها القارئ أن الأوبرا التي تشتمل على الألحان المسرحية من أولها لآخرها سوف توقعنا في الملل وربما تسبب لنا من الضيق ما هو أكبر من استماعنا إلى أجزاء الإلقاء الملحن مما يتوافر علـــى أدائـــه الممثلون لكي يسردوا لنا وقائع من الأوبرا لا تدور في العمل المسرحي ؟ إذ في هذه الحالة سوف لا يكون لنا أي أمل في انتظار أمر آخر يريحنا من هذا

الملل على نمط شوقنا مثلًا إلى استماع الألحان المسرحية من بعد الإلقاء الملحن.

ومن جهة أخرى إننا نعتقد تمامًا بأن المشاهد للأوبرا إذا أعدّ نفسه لكي يتقبل كل صنوف الاصطناع التي يقوم عليها نموذج الأوبرا، والتي أشرنا إليها في مقدمة هذا الكتاب يجد فيها متعة فنية هائلة ما بعدها من متعة فهى ذلك النموذج الفني الذي يضم في عناصره كل فنون المسرح والموسيقى بكل ما لهما من أساليب سامية في إقامة عرش الجمال.

الفهرس